

- XIV. EL ESTILO DE LOS RELIEVES. GENERALIDADES

“En lo que respecta al modelo el artista confía a su memoria visual el recuerdo de los monumentos que ha visto y las cosas que le han conmovido: pero esas imágenes no son concretas y en él están sometidas a una interpretación, a una reconstrucción e incluso a ese tratamiento especial que es el olvido”.

Henri Focillon

En el complicado entramado de las relaciones formales del tardorrománico hispano, Santo Domingo ocupa un papel muy importante, pero a pesar de algunas interesantes aportaciones todavía no se ha logrado situar el taller en el lugar que le corresponde. Esta realidad deriva de un problema realmente complejo: el léxico común de la época dificulta hacer distinciones exactas y en consecuencia son muchos los vínculos que remiten a obras variadas en un ámbito espacial relativamente amplio. Mi intención es poder hallar algún atisbo de solución y para ello es básico abordar el estudio de la plástica de la manera más profunda posible.

Con este capítulo no pretendo establecer comparaciones detalladas con otras obras, intentaré únicamente definir los rasgos de estilo que se perfilan como básicos para llevar a cabo, más adelante, la tarea de la confrontación. Resulta evidente que para realizar las comparaciones hay que detenerse, en primer lugar, en las peculiaridades más significativas del estilo soriano. Así, a primera vista, se puede destacar que el conjunto de estos escultores no se encuentra en la línea de elevada calidad propia de lugares tan brillantes como Santo Domingo de Silos, Santiago de Compostela, Santo Domingo de la Calzada, Santiago de Carrión de los Condes y otros. Sin embargo, el taller de Soria resalta, entre otras cosas, por la coherencia del estilo, por la minuciosidad de los detalles, por la capacidad de creación narrativa aplicada a una gran variedad de temas, por la puesta en escena y por la monumentalidad del resultado¹.

¹ Existen cincuenta y tres dovelas esculpidas en las arquivoltas de la portada, un gran tímpano con nueve figuras, veintinueve dovelas en el rosetón (de las cuales dieciocho presentan seres fantásticos, animales y hombres), un complejo cimacio (decorado sobre todo a los lados de la puerta), dos efigies en los nichos de

Todo ello hace que se deba considerar a esta obra como un interesante exponente de un centro escultórico activo formado por artistas conocedores de lo que se realiza en el momento tanto en el ámbito iconográfico como en el estilístico. Santo Domingo resulta ser un testimonio clave de la sorprendente vitalidad escultórica hispana que marcó la segunda mitad del siglo XII.

- XIV. 1. Aspectos formales de la figuración humana

Analizado el conjunto de los relieves, se debe resaltar que el hombre es quien está concebido con un mayor interés ya que es el protagonista indiscutible de cada uno de los ciclos narrados en la portada. Es decir, tanto en la representación de los veinticuatro Ancianos, en las escenas de la Matanza, en las imágenes del ciclo de la Infancia, en las de la Pasión, en el tímpano, y en el desarrollo del relato del Génesis aparecen ancianos, jóvenes, ángeles, mujeres y niños. Al ser una portada prioritariamente historiada, la imagen del ser humano está tratada en un porcentaje muchísimo más elevado que el resto de asuntos. En el caso de los capiteles de las arquerías ciegas laterales y en el rosetón, la presencia humana disminuye notablemente frente a la de los animales reales o fantásticos, pero aún así continúa destacada.

Si bien se puede recalcar una serie de coincidencias constantes en el tratamiento de las figuras, es necesario hacer hincapié en ciertos aspectos divergentes como las proporciones, los rasgos físicos, las posturas, la manera de disponer los plegados, el acabado final, la creación de sombras, la valoración de los espacios, las composiciones, etc. Detalles cuyas diferencias se deben, sin duda, a los diversos modos de entender la plástica románica y también a las pautas marcadas por los bocetos utilizados para cada figura². En cualquier caso, existe una gran uniformidad en el estilo y seguramente los artistas más cualificados del taller, que conocían bien otros monumentos más importantes, inculcaban al resto de componentes menos capacitados un método común de trabajo.

Las características más generales del tratamiento de las formas corresponden al vocabulario propio de la época, y tal y como se puede ver en la mayoría de centros

las enjutas y veinticuatro capiteles en el conjunto de la fachada. El conjunto de la producción escultórica es realmente notable.

² De hecho, a veces los cambios se pueden relacionar directamente con la identificación de las posibles manos de los componentes del taller. Estos datos llevarán a establecer los análisis comparativos entre los modos de enfrentarse a los relieves y más tarde servirán para determinar las conexiones con otras esculturas

hispanos de la segunda mitad del siglo XII se compartía una idea parecida de la concepción escultórica. Sin embargo, a pesar de la reiteración de unos estilemas comunes a otras canterías, desde el taller soriano se evidencian unas interpretaciones particulares en el tratamiento del relieve. Se trata de los rasgos que definen a los artistas, son los “personalismos” del equipo que más adelante permitirán establecer las filiaciones.

La imagen del ser humano es, sin duda, la parte escultórica más complicada de realizar y precisamente por ello es donde mejor se pueden observar las diferencias del estilo, lamentablemente el agravante deterioro de la piedra hace que algunos rasgos físicos no se puedan apreciar bien³. En general, las cabezas son grandes y presentan una tendencia acusada al volumen ovalado, pero en determinadas ocasiones su forma es más bien esférica y en algunos rostros se ve una concepción de la estructura relativamente cuadrada. En relación con el canon, las testas suelen tener una proporción aproximada de tres y medio o cuatro respecto a la altura total de los individuos; pero es importante tener en cuenta que las medidas quedan determinadas por el lugar en el que se halla la figura. Así, la proporción del cuerpo en el ciclo de los capiteles es de cuatro y medio o cinco cabezas, en las arquivoltas las testas suelen ocupar un tercio de la figura y, finalmente, en el tímpano el canon resulta ser más esbelto: más o menos de cinco y medio o seis respecto a uno. El cuerpo es bastante normal, aunque en ocasiones es robusto y, en otros casos, algo rechoncho⁴. En esta línea, es interesante resaltar que, a pesar de que en ningún momento se alcanza una esbeltez considerable, no existe una desproporción acusada dentro de las habituales pautas románicas.

Los rostros no presentan indicios de individualización clara y muestran una visible idealización con tendencia naturalista. Se trata de unos caracteres físicos bastante estereotipados en los que las diferencias más notables vienen determinadas por la representación de la edad y sexo. Las frentes suelen ser amplias y despejadas, y tan solo aparecen parcialmente ocultas cuando se coloca en la cabeza una toca, la parte superior

de similar factura dispersas en otras iglesias de modo que se pueda ver quién actuó en ellas. Véase el capítulo siguiente.

³ En el caso de los capiteles la erosión ha limado tanto los ángulos que todo lo que aparecía como un saliente presenta ahora un perfil suave y desgastado. En cuanto a las arquivoltas, la cuarta rosca es la que se halla más estropeada y en ocasiones concretas han desaparecido algunos elementos indispensables para la óptima comprensión del tema. Ocurre de manera más evidente en las dovelas de la Crucifixión A IV 8, A IV 9; en la del Santo Entierro A IV 10 y en la de la Resurrección A IV 11. Como ya se ha comentado, las alteraciones de los relieves se deben a las duras condiciones del clima soriano y al descuido del monumento llevado a cabo durante demasiado tiempo. Véase respecto al estado de conservación el cuadro “Índice de los asuntos representados en la fachada”.

de una cota de malla, una capucha, un gorro o una corona⁵. En la cara destacan los ojos almendrados que aparecen un poco salidos de las cuencas debido a que, en la mayoría de los casos, se excava el perfil del párpado superior e inferior (con lo que el resultado del globo ocular es ligeramente abultado). Las pupilas no se indican en relieve y seguramente debían estar marcadas mediante policromía⁶. En cuanto a las cejas, éstas son arqueadas, finas y resaltan de manera marcada el volumen supraciliar. En determinadas ocasiones la erosión ha pulido mucho los contornos correspondientes a la zona ocular con lo cual el globo forma, en apariencia, un todo con el arco supraciliar (de este modo, a veces parece que el ojo sea mayor de lo que se ve en otras figuras)⁷. En cuanto a las narices, a pesar de que la mayoría están rotas, parecen haber sido chatas y posiblemente con los orificios nasales perforados. En este tipo de rostros destacan bastante las mejillas, regordetas y salientes, que se encuentran marcadas por dos pliegues diagonales (comenzados en la zona de la nariz hasta la mitad del pómulo) estas arrugas forman un contorno triangular con un acentuado contraste entre las curvas y contracurvas. Los labios son muy poco carnosos y, aunque escasamente diferenciados, delimitan la boca (que aparece siempre cerrada sin más expresión que una leve sonrisa o gesto amable). A ambos lados de la incisión horizontal que determina la zona bucal se observan (en algunas figuras de forma más destacada) otras arrugas diagonales que surgen de la comisura de los labios y que se colocan paralelas a las de las mejillas. El resultado es la presencia de dos líneas paralelas en la zona del tercio inferior de la cara, aspecto que se puede considerar como una peculiaridad del taller.

⁴ Esta característica se observa claramente en el canon más corto de varias madres de la arquivolta correspondiente a la Matanza (A II 1, A II 3, A II 4, A II 8, A II 10).

⁵ Aparecen tocas en varias mujeres de la arquivolta de la Matanza (A II 1, A II 4, A II 5, A II 8, etc.), en la imagen de Eva del Cp 8, en las figuras de la Virgen A III 1, A III 9, A III 11, A III 12, A IV 8, T 9, en las Tres Marías A IV 12, A IV 13, en Magdalena A IV 17, etc. Las cotas de malla son pocas en relación con las tocas, y entre los escasos personajes que las portan destacan algunos soldados de la segunda arquivolta A II 3 y A II 9. De la misma manera, no son abundantes las capuchas y únicamente las llevan los pastores de A III 5 y los que avisan a Herodes A III 6. San José cubre su cabeza con un gorro en A III 2, A III 9, A III 12 y Cf I 5. Y, finalmente, se han colocado coronas en muchos individuos: T 2, T 9, A I 1, A I 2, A I 3, A I 4, A I 5, A I 6, A I 8, A I 9, A I 10, A I 11, A I 12, A I 13, A II 7, A III 7, A III 9, Cf I 5, etc.

⁶ Existe la certeza de que hubo pintura (aunque es imposible determinar cuándo tuvo lugar el último repinte) tal y como lo indican los restos que aún quedan en las figuras de Dios y la Virgen del tímpano (T 2 y T 9), en el ángel de la clave de la primera arquivolta (A I 7) entre otros.

⁷ El volumen se acusa en algunos rostros, pero parece ser que en origen los ojos no eran tal y como se ven en la actualidad. Este dato se constata en el rostro de T 2, T 8 y en otros, tal y como se ve en las ampliaciones de las fotos de los personajes menos deteriorados. A pesar de ello, este rasgo ha sido tomado por algunos autores como un determinante de la relación con talleres aragoneses. Retomaré el tema más adelante en el capítulo XVI.

Los peinados suelen estar formados por una masa de gruesos mechones (a modo de “cuerdas”) divididos, casi siempre, con una raya en medio e individualizados con incisiones en diagonal. Acostumbran a caer hasta la altura del cuello o hasta los hombros, aunque en algunos casos son cortos y en ocasiones aparecen rizos acaracolados o en forma de “escamas”. La minuciosidad del tratamiento de los cabellos destaca en muy pocas figuras, ya que por lo general suelen ser bastante convencionales. De hecho, en ciertas ocasiones la excesiva simplicidad produce la impresión de que se ha colocado una peluca sobre el cráneo. El pelo casi siempre tapa las orejas por lo que en la mayoría de ocasiones no aparecen, sin embargo, cuando se pueden ver se encuentran pegadas a las zonas laterales de la cabeza, a modo de pabellones auriculares bastante grandes, con un tratamiento relativamente simple⁸.

En el caso de los personajes masculinos la barba acostumbra a ser redondeada, está recortada en la zona de las mejillas hasta la altura de los pómulos y forma un bigote más o menos largo. A menudo está tratada a partir de mechones gruesos que acaban en rizos, o bien diferenciada mediante pelos sinuosos colocados paralelamente o por cabellos que convergen en bloques triangulares⁹.

Los cuellos aparecen tratados con simplicidad y suelen ser muy pequeños, sobre todo cuando los personajes están vestidos. En realidad, algunas figuras lo tienen tan corto que casi carecen de garganta y la cabeza parece estar adosada a la zona de la clavícula (en otras ocasiones se observa un pliegue que forma una sotabarba). De todos modos, he de insistir sobre la cuestión de la altura en la que se hallan las esculturas, factor que provoca el condicionamiento de la visión del espectador situado en el suelo¹⁰.

En la mayoría de las figuras vestidas, el cuerpo se deduce parcialmente a través del ropaje, mientras que en las desnudas se intenta realizar un acercamiento a la realidad muy poco naturalista¹¹. En cuanto al vestuario, resulta ser bastante homogéneo: se utilizan túnicas y sobretúnicas (largas o cortas), mantos superpuestos pequeños o grandes,

⁸ Esta forma de realizar las orejas también constituye un rasgo a tener en cuenta a la hora de establecer algunos paralelismos.

⁹ La variedad de las barbas es sumamente significativa en los Ancianos de la primera arquivolta. Respecto a las tipologías remito al capítulo VI donde se establecen las descripciones.

¹⁰ En el caso de las figuras del tímpano, la visión desde una altura considerable desvela que en realidad, el cuello es más largo de lo aparente.

¹¹ En las figuras del rosetón, los escasos cuerpos que aparecen desnudos (R 5, R 7 y R 8) están tratados con bastante detalle. De hecho, se pueden ver algunas costillas y ciertos pliegues musculares que corresponden a un mismo modo de hacer que se diferencia bastante bien del resto de la fachada, concretamente de los capiteles de la portada donde la anatomía de Adán y Eva no se encuentra bien conseguida Cp 2, Cp 3, Cp 4 y Cp 7.

redondos o con capuchón en ocasiones con amplias mangas y ceñidos a la cintura o sueltos, en algunas figuras también se presentan capas como complemento. Los trajes no están tratados con mucho detalle y la mayoría no muestran adornos de pedrería ni orlas o avalorios. Sin embargo, en el tímpano y en la arquivolta de la Infancia y la Pasión, en determinadas ocasiones se repite un sistema de líneas entrecruzadas que forman rombos incisos en la cenefa de los bordes del brial o del pellizón con un claro efecto decorativo¹². Algunas mujeres, la mayoría, complementan su imagen con la cabeza cubierta por una toca mentonera¹³. Y finalmente, en los pies aparecen los típicos calzados a modo de borceguíes, excepto en algunas figuras (con frecuencia las más sagradas) que muestran los pies descalzos (en el caso de que se vean, los dedos resultan ser exageradamente largos)¹⁴.

Como ya he apuntado, algunas peculiaridades, más o menos compartidas, entre las que destacan las proporciones de las figuras, el tratamiento de los cabellos y las vestimentas, remiten a un grupo de maestros coincidentes en el tiempo y dispersos por la geografía de los reinos hispánicos (mayoritariamente localizados en Castilla, Aragón, La Rioja, Navarra y Galicia)¹⁵.

- XIV. 2. Composición. El lenguaje de los gestos

Aunque la disposición de las figuras es realmente variada, lo más normal es que aparezcan de perfil o de tres cuartos (mediante una leve torsión del cuerpo). En algunos casos concretos, los menos, se adoptan las posiciones frontales a pesar de que la tendencia a la simetría está bastante clara. Aún así, no existe una rigidez acusada y las diferentes posturas de manos y piernas propician el sentido del movimiento con cierta soltura¹⁶. Este concepto de tendencia naturalista se plasma mediante distintos convencionalismos: el cruce de las piernas para indicar la marcha o avance, la situación de los pies en una especie de irrealidad flotante sujetos sobre las puntas, la torsión de las figuras hacia atrás o hacia adelante, la genuflexión, la colocación de los brazos siempre

¹² Destacan los bordes de las vestimentas de T 2, T 3, T 8, T 9, A II 7, A III 7, etc.

¹³ Excepto Eva en Cp 2, Cp 3, Cp 4 y Cp 5, Salomé en Cf I 2, la partera de A III 2 y, al menos, una de las mujeres de A III 3.

¹⁴ Sobre todo en T 2, T 4, T 5, T 6, T 7, T 8, Cp 2, Cp 5, etc. Para cuestiones acerca de las vestimentas véase BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956; y CUNNINGTON, Willet y CUNNINGTON, Philip, *Handbook of English Medieval Costume*, Londres, 1973.

¹⁵ Retomaré el tema detenidamente en el capítulo XVI.

¹⁶ En ocasiones las posiciones frontales corresponden con los personajes sacros o más relevantes, pero este dato no resulta ser indicativo ya que en los capiteles de la portada (Cp 1, Cp 2 y Cp 3) Dios está de perfil, y además individuos negativos como Herodes aparecen de frente en A II 7 y en A III 7. Es posible que la colocación frontal remita más a una llamada de atención que a una distinción positivo-negativo.

doblados, etc. Es evidente que se intenta evitar la monotonía mediante las posiciones diversas de los cuerpos (que huyen de la inflexibilidad) y la dirección cambiante de las cabezas (casi siempre levemente inclinadas hacia un lado). De hecho, también la gesticulación variada contribuye a la expresividad y el realismo de las escenas, todo ello otorga la sensación de “cierta vivacidad pausada”. Por otra parte, las miradas y los contactos entre los personajes incitan a que la visión del espectador no se mantenga estática casi nunca.

Al margen de lo formal, podría existir algún significado simbólico en las posturas y por ello he buscado en las composiciones que más se repiten, al respecto es importante destacar una serie de datos. En primer lugar, la genuflexión sólo se ve en personajes que tienen cerca a individuos sagrados¹⁷. En segundo lugar, las figuras de espaldas parecen corresponder siempre a malvados¹⁸. Y finalmente, las figuras más importantes o sagradas están casi siempre quietas (al menos no gesticulan tanto como los personajes más negativos)¹⁹. Aparte de estas coincidencias temático-formales (que aparecen también en otros monumentos), es evidente que las posturas se relacionan directamente con los repertorios compositivos de bocetos y cartones. En concreto, la genuflexión tuvo una amplia difusión desde los relieves silenses (al margen de los bizantinismos) y de la misma manera los individuos de espaldas se pueden rastrear en escenas de luchas que aparecen en marfiles antiguos y bizantinos, miniaturas altomedievales y románicas. En general, las posiciones de las figuras se resuelven de forma satisfactoria y su relación con el resto es totalmente coherente. Excepto en momentos puntuales como los siguientes: hay una mala resolución de la postura de las piernas del ángel identificado como T 7, ocurre lo mismo con la de los seres alados de A II 6 y tampoco está del todo bien realizada la de los lanceros de A IV 8. En el resto, si bien no siempre las actitudes son las mejores, no destacan imperfecciones tan notables. Seguramente los problemas de resolución de determinadas posturas se debieron a la transposición de esquemas dibujados (bidimensionales). Por ejemplo, como ya he apuntado, las posturas de los Reyes Magos arrodillados (A III 8, A III 9 y Cf I 5) responden a una receta típica que se distribuye pronto por la zona tal y como se puede ver en el ángel de la Anunciación-Coronación de

¹⁷ Se arrodilla el primer Rey de Cf I 5, los dos Magos de A III 8, Malco de A IV 4, los lanceros de A IV 8, y la Magdalena de A IV 17.

¹⁸ Aparecen de espaldas soldados como el de la Matanza A II 1, y judíos como el de A IV 6, A IV 7.

¹⁹ Los apóstoles de A IV 2 y A IV 3 contrastan claramente con los judíos del prendimiento A IV 4, A IV 5, A IV 6 y A IV 7. Algo similar sucede en la arquivolta de la Masacre de los Inocentes, las madres no

Silos. Por otro lado, las posiciones de los soldados de la Crucifixión (A IV 8) también son frecuentes en algunas miniaturas y mosaicos de tradición bizantina. Y aún es necesario remontarse más en el tiempo para comprobar el éxito de la diagonal heroica que se aprecia en los sicarios de la Matanza (A II 1 y A II 10). En cuanto a ciertos pliegues que no resultan esenciales, algunos de ellos también derivan de modelos bidimensionales como los plegados circulares de los omoplatos de algunos personajes situados de espaldas (A II 1, A IV 6, A IV 7). El naturalismo de las actitudes de los personajes también se debe, en parte, a la sencilla apariencia de las composiciones (que no implica poca elaboración) y a la disposición segura y compensada de las figuras. Todos los elementos están colocados mediante la búsqueda de un equilibrio de masas que pretende evitar el hieratismo, debido a ello el eje de simetría se rompe de manera consciente y este factor provoca la direccionalidad de la mirada del espectador. No hay casi nada reiterativo en las composiciones de modo que la variedad es una de las principales características del conjunto.

Es muy difícil concretar si todos los modelos compositivos se copiaron de alguna obra hoy desaparecida ya que, como se ha destacado a lo largo de los capítulos anteriores, en la actualidad no existe ningún monumento que desarrolle unos ciclos historiados parecidos a los de la portada. Las similitudes con las que he trabajado únicamente se encuentran en temas concretos y aislados, de manera que este taller demuestra dominar algunas composiciones de las que hoy día no existen precedentes ni paralelos en el ámbito hispano²⁰. Parece que los artistas sorianos adaptaron e interpretaron las escenas a partir de las necesidades que ellos mismos se establecieron (en relación con los temas que debían aparecer y en cuanto al espacio que debían ocupar). Por ello o bien se tomaron unos bocetos, más o menos aislados, que circulaban por la Península y se compusieron los ciclos, o los artistas se basaron directamente en conjuntos historiados bastante completos (ya fuesen obras monumentales o, con mucha probabilidad, miniaturas de una Biblia de tradición bizantinizante profusamente decorada).

presentan posturas tan forzadas en los brazos y en las piernas como las que corresponden a los soldados asesinos.

²⁰ De hecho, el Seno de Abraham (A II 6), el Baño del Niño (A III 3), la Adoración de los pastores (A III 4), la *Dextera Domini* (A III 6), el Santo Entierro (A IV 9 y A IV 10), la Resurrección (A IV 11), el ciclo del *Hexaemeron* (Cp 1), los Hechos de los apóstoles (Cp 5 y Cp 6), etc. no cuentan con paralelos cercanos resueltos de igual modo que en Soria.

- XIV. 3. Tipos de plegados. Clasificación

Es muy poco lo que se ha dicho en general acerca del tratamiento de los plegados en el arte tardorrománico, pero es evidente que un estudio detallado revela interesantes datos que permiten constatar la existencia de repertorios variados. La importancia de los pliegues obliga a detenerse en las características más significativas, de modo que en los relieves sorianos resultan ser, en general, abundantes y pesados aunque bastante estereotipados y tratados sin una destacada maestría. A pesar de esto, existe una intención clara de romper la monotonía de las telas y para ello se lleva a cabo un tratamiento variado: en ocasiones se colocan frunces bastante lineales y más o menos planos, mientras que otras veces los paños se resaltan y se excavan con abundantes incisiones. A menudo las arrugas se complican a partir de huecos más o menos profundos y ondulados para crear motivos que provocan unas sombras gráficas destacables o bien los plegados se resuelven con líneas sencillas y casi sin relieve.

En cualquier caso, el efecto creado no suele ser demasiado “anguloso” ni “duro”, ni “nervioso”; de hecho, en general, las formas son bastante suaves. Pero los términos con los que se suelen definir los pliegues a menudo inducen a confusiones importantes: no todo el que lea la palabra “anguloso”, “duro”, “nervioso” o “suave” tiene en mente la misma idea, por ello he tratado de evitar tales conceptos (a menudo vacíos) y con tal de facilitar la tarea de distinguir los principales tipos de plegados que realiza este taller, establezco un listado. En él a cada uno de los pliegues aislados le otorgo una letra, lo describo brevemente y añado algunos ejemplos²¹. En este sentido, resulta necesario aclarar que en ocasiones los pliegues se realizan con diferentes calidades y a veces se mezclan unos y otros, con lo cual las distinciones no resultan ser evidentes²². En consecuencia este apartado pretende ser más orientativo que exhaustivo (aún así, creo que estas agrupaciones facilitan el estudio de las características del taller y por ello las presento):

A) Modelo de arrugas “de tubo de órgano” que se ensanchan y descienden por la sobretúnica para resolverse en la zona del borde a modo de “zetas”. Los pliegues forman una cascada que comienza en el lado de la zona inferior de una rodilla, suben y la dejan descubierta para caer en diagonal mientras ocultan bajo la tela la otra rodilla. La forma del

²¹ A diferencia de las listas posteriores, es importante destacar que he decidido limitar los ejemplos únicamente a los tipos más significativos (a pesar de que existen otros menos abundantes).

²² Las dificultades para determinar la tipología de los pliegues son demasiado abundantes como para que se puedan simplificar con una única serie de ejemplos.

pliegue suele acabar en el lado opuesto al que comienza: a la altura de la espinilla de la pierna que queda más tapada y parece que este tipo de plegados está basado en formas naturales que se convierten en forzadas por la reiteración. Así, se deja libre la rodilla izquierda de las figuras T 2, T 9, A I 2, A I 4, A I 6, A I 11, A I 12, A III 7 y A IV 5. Y mientras tanto, aparece este mismo tipo de pliegue pero colocado a la inversa en los personajes T 8, A I 10, A II 7 y otros. El efecto creado es, en cierta medida, similar al que se ve en el Dios Padre del árbol de Jesé de Silos, en la *Maiestas Domini* del claustro de Tudela, en el Isaías de San Nicolás de Tudela y en algunas figuras del exterior de Santo Domingo de la Calzada.

B) Pliegues colocados en la parte inferior de las telas que se resuelven a modo de ondas que se cierran y abren. En ocasiones aparecen dos Ω agrupados en la zona de la derecha del pie derecho del personaje, en el centro (entre los dos pies) se colocan tres Ω , y en la zona de la izquierda del pie izquierdo se tallan otros dos Ω . Es lo que ocurre en T 2 y T 9; rasgo que se ve reducido y simplificado en A I 2, A I 9, A II 1, A II 2, A II 3, A III 1, A III 2, A IV 14 y otros. En San Nicolás de Tudela, en el borde de la túnica del Padre, también se ve este tipo de disposición pero realizado de una manera más dinámica y racional: dos, dos y dos. De la misma manera, en las vestiduras de la *Maiestas* de Moradillo se intensifican los perfiles diagonales, con lo que el pliegue resulta ser más oblicuo y se resuelve en tres, tres y tres. El tipo de plegado de Santo Domingo parece ser un compendio de ambos repertorios.

C) Variante del anterior, los pliegues verticales se ensanchan a modo de triángulo y acaban en la parte inferior con ondas. En el centro se coloca un Ω grande y a los lados de este zig-zag, sobre los pies, el borde de la tela queda arqueado y forma un semicírculo para mostrar los calzados (algunas veces el diseño del pliegue lateral es más oblicuo). Se pueden encontrar en Cp 1, Cp 2, Cp 10, A I 2, A I 3, A III 2, A IV 2, A IV 3, A IV 14, A IV 15, etc. Al margen de Santo Domingo parecida tipología se ve en algunas figuras del Burgo de Osma y Cerezo de Riotirón.

D) En ciertas ocasiones aparecen juegos de incisiones que casi se cortan unas con otras de manera más o menos profusa (a modo de ondas que se cruzan para formar el dibujo inverso). A menudo las arrugas delineadas sobre las piernas son del tipo “U” (con disposición concéntrica en las rodillas). El mejor exponente de este tipo de pliegues se puede ver en las piernas de la figura del tímpano T 2. De manera similar, aunque más

simple, aparece en T 8 y T 9, y aún más tosco es el de T 7, Cf I 2, A II 4, A III 2, etc. Se encuentra algo parecido en ciertas esculturas de Burgo de Osma.

E) Líneas curvas paralelas con resalte que a menudo aparecen en las zonas del pectoral. Se ven en A I 2, A I 6, A I 7, A I 11, A II 5, A III 12, A IV 2, A IV 3 y con más fluidez se encuentran en Osma.

F) Tipo de plegados curvilíneos, ovales o elípticos, que rodean las partes más prominentes del cuerpo y resaltan las formas de las articulaciones como el codo, antebrazo, cadera, trasero, espalda, etc. Son los pliegues abombados que aparecen en Cp 2, Cp 5, Cp 9, Cf I 3, A II 1, A II 3, A II 6, A II 7, A II 8, A III 3, A III 4, A III 8, A III 11, A IV 5, A IV 6, A IV 7, A IV 8, A IV 12, etc. Además, este tipo se ve en el Burgo de Osma, en Moradillo, en el canecillo “del arquero” de las desaparecidas dependencias de Silos (hoy en el Museo), etc.

G) Incisiones triangulares en el brial, túnica o pellizón, que también aparecen en los cuellos y cojines. T 2, T 3, T 4, T 8, T 9, Cp 1, Cp 7, A I 2, A I 7, A II 7, A III 2, A III 10, etc. Aunque es más un detalle decorativo que una característica de plegado, interesa ser destacado porque sustituye a los pliegues de los cuellos del tipo  (que sobre todo aparecen en Moradillo y Compostela), y se puede rastrear en obras del mismo contexto como Agüero, Santo Domingo de la Calzada, y otras.

H) Líneas naturalistas que forman pliegues más o menos paralelos, pictóricos, suaves y volátiles. Efecto con plasticidad evidente que se ve Cp 1, Cp 7, Cp 10 y aparece en relación bastante directa con ciertas miniaturas bizantinas.

I) Simples frunces paralelos con resalte: dos de ellos están muy hundidos y por ello destaca el del centro. Es un tratamiento frecuente determinado por una técnica convencional que consiste en una incisión doble paralela. Se ve con diferencias de calidad en Cp 2, Cp 4, Cp 5, Cp 8, Cp 9, A II 5, A III 4, Cf I 5, Cf I 8, Cf II 8, etc. Simplificado, es uno de los rasgos de estilo más característicos de ciertos talleres aragoneses (de peor calidad) relacionados con San Juan de la Peña. Con parecida factura a Santo Domingo se puede ver en el Burgo de Osma.

J) En ciertos individuos la caída de la ropa por la zona inferior queda paralela al suelo, y forma una figura de pliegues dinámicos a modo de una “S acostada” sobre la que se disponen otras (que se enfrentan y comienzan donde acaba la anterior). Este tipo de drapeado se ve en T 5, A I 4, A II 9, A IV 3, Cp 5 y no lo he visto en otros lugares.

K) Pliegue en dalmática que cae en el centro para colocar una extensión de tela curvada que se sustenta a ambos lados. Se ve en A I 8, A III 6, A IV 2, A IV 3, A IV 8 y aparece en San Nicolás de Tudela y en Santo Domingo de la Calzada (en ambas obras con una relevancia mayor que la que se otorga en Soria y con una resolución más cuidada).

L) Tipo de pliegue en V que aparece en muy pocas ocasiones como en Cp 1 y Cp 7. Se ve a la inversa \wedge en A I 5. Aparece en Tudela, en Silos, en la Seo de Zaragoza y en miniaturas de carácter más oriental.

Como se puede ver, a pesar de la aparente monotonía, existen formas más o menos variadas de presentar los plegados. De hecho, el volumen más marcado se forma a partir de los contrastes de luz que se ven multiplicados por los profundos huecos creados en las telas. Las líneas parecen ser más o menos gruesas en función de la maestría del escultor y por ello algunas veces los prototipos de pliegues mencionados se simplifican o se complican. Las diferencias de los plegados son algunas de las claves más importantes en cuanto a la distinción de los modos de hacer de los miembros del taller, pero para ello será necesario ver el siguiente capítulo. De momento se han sentado las bases que más adelante permitirán la comparación.

- XIV. 4. Vegetales y animales reales o fantásticos

Los vegetales son elementos poco importantes en la relación cuantitativa con el resto y posiblemente este dato se debe a que en la mayor parte están concebidos como temas ornamentales o como complementos de las escenas figurativas. De hecho, en algunas ocasiones aparecen con la única finalidad de encuadrar los espacios vacíos. Aunque los tipos se reducen a unos pocos y la mayoría de veces se combinan, establezco un listado de estos asuntos para facilitar su identificación²³:

- 1) Palmas estilizadas. Se ven en los fondos de Cp 6, Cp 10, Cf II 4, etc.
- 2) Hojas de acanto concebidas como una gruesa penca que se eleva a diferentes niveles con variaciones de complejidad y diversidad. Aparecen en Cf II 9, Cf II 10, Cf II 11, etc.
- 3) Vegetales carnosos con pámpanos que se envuelven sobre sí mismos y surgen de largos tallos enroscados con un gran efecto decorativo o se despliegan en forma de

abanico (no tengo una referencia clara de a qué tipo de hoja bulbosa corresponde este recurso que resulta ser más abstracto que real). Se encuentran en Cf I 1, Cf I 6, Cf I 7, Cf II 2, Cf II 6, Cp 9, Cp 10, A III 12, A IV 7, A IV 10, Ci, etc.

4) Árboles con ramas entrecruzadas que se retuercen entre sí. Aparecen en A III 5, A IV 1, A IV 17, Cf I 8, Cp 1, Cp 3, Cp 4, etc.

5) Hojas de acanto abiertas con los nervios muy marcados. Corresponden a la decoración de la parte baja del rosetón y a las arquivoltas exteriores e interiores del mismo (aunque con matices).

6) Hojas de castaño. Únicamente se han esculpido en Cf I 4.

El estilo de los vegetales, aunque a menudo olvidado por los investigadores, también ayuda a determinar las diferencias entre los talleres escultóricos. De hecho, en casi todos los casos se puede destacar una serie de obras en las que se reiteran los “esquemas-tipo” citados. La copia de los vegetales era relativamente fácil y por ello aparecen tipologías similares en cuanto al concepto en obras dispersas por la geografía española. Así, el tipo 1 aparece en Agüero, Cerezo de Riotirón, Santa María de Tudela, San Juan de Duero, etc. El modelo 2 en Huerta, Santa María de Tudela, Santo Domingo de la Calzada, etc. El tipo 3 en Agüero, Cerezo de Riotirón, Moradillo, Osma, San Juan de la Peña, Silos, la Magdalena de Tudela, San Pedro de Soria, San Miguel de Estella, etc. El identificado como 4 en Cerezo de Riotirón, San Nicolás de Soria, San Juan de la Peña, Silos, San Miguel de Estella, etc. El 5 en Moradillo, Sangüesa, en San Nicolás de Soria, etc. Y el considerado como 6 no lo he encontrado en ningún lugar.

En el caso de los animales, las variantes entre la mayoría de los centros tratados son menores que en relación con las figuras humanas ya que casi siempre se copian los modelos atribuidos al segundo taller de Silos (aunque con variaciones a destacar)²⁴. En cualquier caso, tal y como he apuntado en los capítulos XII y XIII, me parece exagerada la importancia otorgada al claustro silense como creador de animales fantásticos ya que hay constancia de la aparición de seres similares en un elevado número de miniaturas, marfiles, obras de orfebrería e incluso esculturas²⁵. Sin embargo, sí creo acertado destacar su papel como difusor de ciertas características escultóricas que se repiten en muchas de

²³ Al margen de los que aquí se detallan remito al capítulo VI acerca de las descripciones y a cada apartado en los que se han mencionado los elementos aislados de la fachada (capítulos V, VII, VIII, IX, X, XII y XIII).

²⁴ Respecto a las filiaciones iconográficas, véanse sobre todo los capítulos XII y XIII.

las obras estudiadas (el tratamiento del volumen de los cuerpos, el decorativismo de las alas y los pelajes, la manera de realizar los ojos y las bocas e incluso la forma de disponer algunas composiciones).

En los seres fantásticos de Santo Domingo de Soria predominan las colas largas (que a veces acaban en hojas carnosas o se retuercen sobre sí mismas), las panzas decoradas con óvalos o escamas, las cabezas considerables con ojos enormes, las bocas inmensas, las orejas picudas, los cuerpos redondos y las alas más o menos grandes. En general, las figuras se realizan a partir de volúmenes elevados y sus proporciones son achaparradas con tendencia a las formas rechonchas. Tanto las plumas como las guedejas de pelo se elaboran mediante marcadas incisiones paralelas (que crean rombos o espirales) y en ocasiones en los cuellos aparecen resaltes a modo de escamas. Los ojos son almendrados y en buena parte de los rostros destacan unos característicos pliegues paralelos a las bocas. Por su parte, las patas suelen ser recias y cortas²⁶. Las cercanías más evidentes con estas formas animalísticas se encuentran tanto en iglesias burgalesas como sorianas, de manera que la siguiente lista agrupa la presencia de ciertos seres, a pesar de las diferentes calidades:

- 1) Arpías o sirenas-pájaro con el cabello a la vista y alas desplegadas o pegadas al cuerpo: Ci, Cf I 11, Cf II 5, R 14, etc.
- 2) Sirenas-ave con capuchón: R 3, R 8, etc.
- 3) Dragones de diversa morfología: Ci, Cf II 3, Cf II 4, R 7, etc.
- 4) Leones: Ci, Cf I 6, Cf I 9, Cf I 11, Cf II 6, R 4, R 9, R 10, etc.
- 5) Grifos: Cf I 10, Cf II 12, etc.
- 6) Cuadrúpedos: Ci, Cf I 7, Cf II 2, R 1, R 12, R 15, etc.
- 7) Centauros-ave o híbridos-reptil: Ci, Cf I 12, etc.
- 8) Aves: Ci, Cf II 1, Cf II 10, R 11, etc.
- 9) Otros seres fantásticos. Ci, Cf I 1, R 4, R 5, R 6, R 13, R 16, etc.

Los seres fabulosos se encuentran dispersos en una extensa zona peninsular y a pesar de que existen interesantes variaciones, los modelos se suelen repetir. Así, se encuentra el tipo 1 en Ahedo de Butrón, Moradillo de Sedano, Gredilla de Sedano, Osma, San Nicolás de Soria, San Pedro de Soria, Languilla, Silos, San Miguel de Estella, etc. El

²⁵ No hay que olvidar que se encuentran formas parecidas fuera del ámbito silense en el entorno languedociano: los capiteles de la Daurade y Saint-Sernin de Toulouse, Souillac, el claustro de la catedral de Pamplona, etc.

modelo 2 aparece en Osma, San Nicolás de Soria, Silos, etc. El tipo 3 en Cerezo de Riotirón, Ahedo de Butrón, San Pedro de Soria, Osma, Villasayas, Silos, San Miguel de Estella, etc. El 4 en Osma, Moradillo de Sedano, Torreandaluz, Silos, San Miguel de Estella, Agüero, etc. El 5 en Cerezo de Riotirón, Osma, Moradillo de Sedano, Silos, Sangüesa, etc. El modelo 6 en Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotirón, Osma, Silos, etc. El patrón considerado como 7 no lo he encontrado en ningún lugar. El 8 en Moradillo de Sedano, Osma, Silos, etc. Y el numerado como 9 en Garray, Cerezo de Riotirón, Osma, etc.

Tanto los vegetales como los animales imaginarios se encuentran inmersos en el contexto hispano y Santo Domingo debe ser considerada como una obra más del extenso grupo en el que se pueden encontrar.

- **XIV. 5. Espacio. Relación con el marco**

Aunque en la primera y segunda arquivolta el espacio no está contextualizado y se presentan pocos detalles que localicen la acción, en la tercera rosca destacan las escenas colocadas bajo arcos. Este recurso de las arquerías muestra la capacidad de variación propia de este taller ya que se esculpen arquitecturas diversas (como torrecillas con ventanas) sobre los arcos, y en general éstos se sustentan en capiteles variados con fustes diferenciados. Además, este elemento compositivo espacial se constituye como un posible dato de filiación²⁷. En las figuras colocadas bajo estas arcadas se tiende a la valoración de los huecos, de modo que no existe amontonamiento y los personajes no aparecen dispuestos en tropel: se adaptan al marco que los cobija sin deformaciones. El arco se convierte en un espacio propio y por ello en ciertos momentos el contexto privativo y delimitado de cada uno se ve invadido por el brazo de alguien “intruso”, que señala y dirige así la mirada a lo que se convierte en el foco de atención²⁸.

En todo momento destaca la relación equilibrada entre los plenos y los vacíos, y aún más cuando se presenta la narración a modo de friso continuo. Así, excepto en la cuarta arquivolta (que es donde existe un mayor número de personajes por dovela), el espacio de cada uno se mantiene intacto, sin intervenciones de otros. En el único momento que se ve un mayor condicionamiento es en el final de la cuarta arquivolta,

²⁶ Remito a los capítulos VI, XII y XIII (acerca de las descripciones, el rosetón y los capiteles laterales) para ver las diferencias entre los diversos seres fantásticos y las conexiones con otras obras.

²⁷ Aparecen estructuras con arcos desde los capiteles del claustro de la Daurade, Pamplona, Tudela, Silos, etc.

donde los personajes se disponen unos al lado de los otros (muy juntos) para llenar el poco espacio que les queda²⁹.

En cuanto a los capiteles, es importante destacar que el punto visual de atención en ocasiones aparece en el ángulo, aprovechando de esta manera el máximo espacio posible para colocar los elementos de la composición. Aún así, no existe abigarramiento y este recurso de colocar los personajes en las esquinas se muestra como un rasgo de estilo: lo mismo ocurre en obras más o menos contemporáneas como el claustro de Tudela, en San Juan de la Peña, en Agüero, en Moradillo, en San Miguel de Estella, en San Pedro de Soria, en Cerezo de Riotirón, etc. Finalmente, en los capiteles no suelen aparecer elementos arquitectónicos que delimiten la escena, pero en ocasiones se pueden ver vegetales que se colocan a modo de relleno en los espacios vacíos.

El conjunto de los relieves de la fachada no destaca por tratar el espacio de una manera peculiar que lo diferencie de lo que resulta ser más habitual dentro de las pautas románicas.

- XIV. 6. Tipo de talla. Volumen

La técnica de ejecución de los elementos parece segura y, excepto casos aislados, no se ven titubeos en el tratamiento de las figuras. En general, el relieve es alto y bastante cuidado, presenta profundidad y las formas son más bien redondeadas con perfiles suaves. El volumen parece ser más acusado en los seres fantásticos, animales y humanos que en los vegetales, pero en general se observa un detallado estudio de los planos y huecos que consigue su efecto de claroscuro mediante una talla profunda (realizada por las luces del sol que inciden directamente). Además en el conjunto destaca el deseo de tridimensionalidad visible en ciertos detalles como en la profundidad de las escenas. De hecho, los personajes se encuentran colocados en dos planos tal y como ocurre en la dovela de la Natividad (A III 2), el Baño del Niño (A III 3), la Adoración de los pastores (A III 4), el episodio de Malco (A IV 4), la Crucifixión (A IV 8), el Santo Entierro (A IV 10), el Banquete de Herodes (Cf I 2), la representación de una muerte (Cf II 8), etc. En obras como Tudela o San Juan de la Peña también destaca este dato con lo cual, de nuevo se debe destacar que el tipo de talla no es muy diferente del más común del momento.

²⁸ Se ve en la partera de A III 2, en el personaje de A III 6 y en el Rey de A III 8.

²⁹ Creo, tal y como trataré de demostrar, que se debió a dificultades surgidas tras la colocación.

- XIV. 7. Conclusiones

El análisis del estilo de Santo Domingo de Soria revela que el taller parecía estar capacitado para emprender una obra de esta envergadura, además seguramente ya había intervenido en otros monumentos en los que había aprendido las características de estilo más remarcables. Varios elementos refuerzan la idea de que los centros creadores más importantes del momento difundieron unas maneras de hacer que se adoptaron con mayor o menor fortuna y en esta línea, Santo Domingo no es un epígono más: su minucioso acabado final, el ritmo de las composiciones, las escalas de planos, el dinamismo de las figuras, la soltura de los plegados, la integración de los huecos y los recursos expresivos, hacen que se deba considerar como un monumento relacionado con la plástica de los talleres más importantes del momento.

Las claves de interpretación del estilo están en averiguar dónde se encontraba el lugar de formación (o cuáles fueron las obras anteriores) de los miembros del taller, y cuál fue la producción que más adelante respondió a su evolución. Desvelar esta incógnita llevará a establecer algunas conexiones con el resto de escultores tardorrománicos. La cuestión de intentar delimitar cuál fue el modelo y cuál fue la escuela que desarrolló cada patrón de estilo es una tarea complicada (lo mismo sucede al pretender fijar los lugares hacia los que se extendió la influencia de cada cantería). La verificación de las fuentes estilísticas va ligada, en gran medida, al establecimiento de una cronología coherente. Labor enrevesada ya que, al tener en cuenta la escasa documentación que existe y la proximidad de los rasgos formales, algunas explicaciones resultan excesivamente confusas³⁰. Poco a poco intentaré aportar mis conclusiones acerca de los problemas más recurrentes, pero para ello es necesario llevar a cabo la tarea de distinguir e identificar los modos de trabajo del taller soriano.

³⁰ Por otro lado, la falta de monografías con exámenes profundos ha provocado establecimientos de años de ejecución en un marco cronológico demasiado amplio. Las dataciones oscilan entre los que adoptan las fechas de la segunda mitad del siglo XII, quienes ven más probable el último tercio del siglo, y aquellos que se decantan por el siglo XIII. Con tal variedad es necesario acotar más la cronología, labor que llevaré a cabo en el capítulo XVI.