- XV. EL TALLER

“Exponer una hipótesis no supone resolverla ni aceptarla”.

Raymond Oursel

Intentar una aproximación al método de trabajo de los artistas del siglo XII es una labor difícil. La carencia de documentación no permite profundizar en la distribución de las tareas y no se sabe hasta qué punto la división de las funciones estaba determinada por la lógica actual. Se podría dar el caso de que el grueso de la composición fuese realizado por un artista y los detalles por ayudantes; o bien que cada uno de ellos actuase directamente sobre un relieve completo de una escena determinada; o tal vez que cada escultor estuviese “especializado” en tipologías diferentes y trabajara sobre las figuras realizadas por otros participantes del taller; las posibilidades se multiplican y las explicaciones resultan complicadas. Por ello, es necesario ceñirse al análisis pormenorizado de los rasgos típicos de la escultura, de manera que se puedan establecer las variaciones más visibles y así distinguir los diferentes “modos” de trabajar, aspecto que posibilitará determinar las comparaciones con otras obras similares.

Uno de los principales inconvenientes que dificultan llevar a cabo la distinción de los relieves que corresponden a cada miembro del taller radica en el carácter homogéneo del estilo¹. La gran uniformidad obliga a ser cautos en el establecimiento de los parentescos con otras canterías ya que no es nada fácil averiguar y precisar a quién pudo corresponder cada imagen. Por ello las afirmaciones de las siguientes páginas no pretenden ser categóricas, simplemente intento hacer una aproximación al *modus operandi* de los artistas sorianos.

¹ De hecho, este escollo es algo habitual en el momento de analizar la mayoría de las obras románicas (hasta en algunos de los monumentos rurales más toscos se pueden diferenciar “modos” a la hora de resolver las esculturas).

El hecho de encontrar varios “modos” de enfrentarse con los relieves no debe extrañar ya que, dada la complejidad escultórica de esta portada y la magnitud de la fachada completa, es impensable que todo haya sido realizado por un mismo autor. Así, es normal que para llevar a cabo el trabajo sin excesiva demora, al taller (que estaría compuesto por varios artífices) pudiesen acudir artistas de procedencia diferente. La dinámica constructiva del momento demandaba un notable número de escultores de manera que seguramente el artista principal (al que se le encargaba la obra) contaba con repertorios de modelos que adaptaba según su propio tratamiento escultórico, mientras tanto, los otros miembros del taller copiaban las soluciones propuestas y si éstos no cumplían las expectativas se marchaban a otro lugar; es decir, se desplazaban en función del trabajo. La clave es intentar discernir con cuántos artistas contaba la cantería y qué es lo que realizó cada uno de ellos, tarea hasta ahora no abordada por ningún estudioso.

- XV. 1. Los “modos” escultóricos

Este apartado se basa en el análisis de los siete grupos que he tratado hasta el momento: el tímpano (T), las arquivoltas (A), los capiteles de la portada (Cp), el cimacio (Ci), las figuras sedentes (E), el rosetón (R), y los capiteles laterales (Cf). La adjudicación de las tallas a los diferentes “modos” de hacer que a continuación presentaré se establece según los matices que se pueden ver en el tratamiento de los relieves. Aunque a primera vista todo es muy similar, tras un atento estudio se revelan los aspectos que muestran mejor las diferencias: el menor o mayor volumen de los personajes respecto al fondo, la armonía en la relación entre la cabeza y el cuerpo, el equilibrio entre las partes del rostro y la forma de hacer los ojos o los cabellos, el tratamiento de los plegados, las texturas, la inclusión de elementos decorativos, las posturas, el agrupamiento de los personajes, etc. Determinadas características que están ausentes en una u otra figura sirven para indagar en los diversos “modos”, pero se trata de un grupo tan parecido que el carácter unificador del estilo despista en la búsqueda de las individualidades y por ello no es posible determinar con certeza qué fue tallado por cada uno. De esta manera, la dificultad de establecer las manos de los componentes del taller me ha llevado a considerar las diferencias técnicas, las inquietudes por resaltar ciertos detalles, las repeticiones de pliegues y las diversas calidades como indicadores de “modos”. La lista siguiente pretende asignar a todos los elementos de la fachada un modo concreto, atribución que llevará a intentar hacer una explicación del método de trabajo. Aunque las escasas diferencias del

conjunto de los relieves sorianos dificultan realizar las filiaciones estilísticas, nombro otras obras más o menos contemporáneas para aclarar los rasgos diferenciadores con el resto de modos (desde luego, tal dato no implica la coincidencia de personas, en algunos casos las similitudes son cercanas pero no por ello me llevan a concluir que un mismo autor participara en todas las iglesias mencionadas). Retomaré el tema en el capítulo XVI de manera general. Finalmente, quisiera destacar que esta clasificación no implica que a todos los modos les correspondan otros tantos artistas, parece probable que los escultores adoptaran uno u otro, pero también los podían combinar con lo cual el número de miembros del taller debía de ser más reducido que el número de modos que he logrado precisar. Las afirmaciones que expongo a continuación se pueden visualizar en los croquis coloreados que adjunto².

F. 29-33

- Modo 1. Parece corresponder al más utilizado en los capiteles de la portada y sin duda es uno de los principales. Se observa en las esculturas señaladas como Cp 1, Cp 3, Cp 6 y Cp 7. Es el “más clásico”, tanto por las posturas de los personajes como por el interés que muestra en la realización de las figuras. Entre las características más importantes destaca el hecho de que las caras son más proporcionadas y parecen estar más cuidadas que en el resto, el canon es más esbelto y algo más estilizado, las composiciones presentan cierta majestuosidad, los pliegues tienen mejor calidad y las actitudes de los personajes son variadas. Es importante resaltar que el tratamiento de la superficie del primer capitel doble (Cp 1) presenta cinco “dados” en la parte superior del frente, diseño que no se observa en el capitel doble de la derecha (Cp 10) y que, junto a diferencias de calidad, demuestra una manera distinta de enfrentarse a la superficie. Si bien esta característica no es determinante, la disposición de los personajes entre un capitel y otro tampoco es paralela, mientras que aquí las cabezas se disponen bajo los dados, en el capitel del final (Cp 10) se organizan ocupando las partes libres y por debajo de los dados se añaden vegetales. Además, el tipo de hacer plegados de este primer modo es más similar al que se puede encontrar en miniaturas de ascendencia bizantina y obras escultóricas relacionadas con repertorios orientales (de hecho, destaca un pliegue en forma de “V”, el identificado como L, que no se encuentra más en la portada). Así, hay más soltura y dinamismo en el drapeado de los ropajes (con pliegues que ondean al viento con caídas más realistas), y no se ven las soluciones estereotipadas de los paños que se

F. 36

² En cuanto a las imágenes que corresponden a cada referencia, remito a las figuras del primer volumen en las que se muestra de manera detallada ciertos aspectos de las esculturas de la fachada.

aprecian en la mayoría del resto de esculturas. De todo lo dicho deriva la idea de que este modo parece corresponder a uno de los componentes más destacados del taller. Significativamente no se vuelve a encontrar en la portada y sólo se ve en los capiteles laterales Cf I 9 y Cf I 10, así como en las figuras de los nichos E 1 y E 2. Respecto a los capiteles de la fachada, a pesar de su mal estado, resalta la manera de colocar a los hombres ya que en el primer caso (Cf I 9) la postura es muy similar a la de Cp 1 D³. Y en el segundo (Cf I 10) la posición es parecida a la de Cp 7 A: no es frecuente que el personaje aparezca en el vértice de frente con los brazos hacia atrás y por ello creo que es un rasgo propio de este modo. Nada puedo decir en relación con los plegados pues no se ven bien. En cuanto a las figuras de las enjutas de la portada, tampoco es posible determinar sus características debido al alarmante estado de deterioro, pero no me cabe duda alguna acerca de que no se trata de la misma manera de hacer que se emplea en las figuras del tímpano⁴. En E 1 los pliegues son mucho más rectos y no aparece el tipo de caída en zig-zag de la sobretúnica, plegado clasificado como A. Por otro lado, la manera de colocar las piernas de E 1 en ligera “V” contrasta con el paralelismo otorgado a T 1. Además, el canon de E 1 y T 2 es diferente: en la primera figura la cabeza es mayor respecto al cuerpo (aunque hay que tener en cuenta que este rasgo puede estar determinado por la mayor altura a la que se encuentra). En resumen, la manera de tratar la escultura es similar a la que se puede encontrar en algunos de los capiteles del interior de la Magdalena de Tudela: concretamente, el tipo de plegados y proporciones del Cp 1 B son muy parecidos a los del primer Rey Mago del capitel de la Adoración del interior de esta parroquia navarra.

- Modo 2. Corresponde a los capiteles de la portada Cp 8 y Cp 10, y seguramente también a los laterales Cf I 1, Cf I 4, Cf I 5, Cf I 6, Cf I 7, Cf I 8 y Cf I 12. Con independencia de los capiteles se le pueden atribuir algunas dovelas como las A I 2, A I 4, A I 10, A I 11, A III 12 y A IV 17. La manera de tratar los pliegues es semejante a la del modo anterior, pero las arrugas están resueltas con menor calidad: en el Cp 8 B se puede comprobar que se estereotipa el tratamiento de las líneas del pliegue L⁵. En general, el estilo es menos claro que el anterior, titubea y las figuras oscilan entre cierta esbeltez y

F. 36

F. 22

³ Aunque hasta este momento no he realizado una distinción con letras en los capiteles, la empleo porque facilita la tarea de precisar los datos: las letras A y B indican cada cara del capitel y en el caso de los dobles, B y C corresponden al frente.

⁴ Hago las comparaciones entre E 1 y T 2 por dos razones evidentes: la primera es el mejor estado de conservación de E 1 respecto a E 2, y la segunda es que ambos son personajes masculinos y presentan posturas similares. Por ello las analogías y diferencias son más fáciles de encontrar.

tendencia a la gordura (sobre todo en los capiteles). En este sentido, los personajes de la arquivolta son más rotundos, posiblemente condicionados por el marco que ocupan. No obstante, mantiene algo del clasicismo del anterior y parte de su vitalidad, de manera que la influencia del modo 1 se registra en su labor. En esta manera de trabajar destaca el interés por la vegetación, elemento que coloca en la mayoría de los espacios libres. De hecho, los animales o se presentan ante un fondo vegetal de hojas carnosas o bien se encuentran atrapados por ellas, este detalle también sirve para relacionarlo con la mayor parte del trabajo del cimacio. Las figuras de la primera arquivolta presentan los rostros algo más grandes que los correspondientes al modo 6 (que resulta ser el principalmente utilizado en ella), y además el 2 repite la manera de realizar los pliegues de 6 esquematizándolos e insistiendo en las formas. A pesar de ello, en ocasiones los resultados de ambos son cercanos y cuesta bastante distinguirlos, por lo que se puede apuntar la posibilidad de que se tratara de un mismo artista que empleaba dos modos (2 y 6) en algunas ocasiones experimentando con diferentes resultados según su propio interés. De su importancia destaca el hecho de ser el utilizado para las figuras del tímpano: al modo 2 le corresponden T 4, T 7 y T 9, mientras que el 6 se emplea para el resto (las diferencias serán detalladas más adelante). En fin, en cierta medida, esta manera de realizar escultura se podría vincular con el tipo del Burgo de Osma y de forma menos evidente (ya que es de peor calidad) con el frontal de altar de San Nicolás de Soria.

- Modo 3. Es el que se trabaja en el Cp 2 B, Cp 5 y Cp 9. En estos capiteles destaca la manera de tratar los plegados con la incidencia de un duro resalte en las líneas de pliegue, colocado en paralelo al frunce, tipo I. Por otro lado, la forma de realizar el drapeado en espiral a la altura del hombro, plegado tipo F, también parece ser una de las recurrencias de este estilo. Probablemente, es el mismo que se utiliza para realizar el capitel Cf I 3, y seguramente es el de gran parte de las dovelas A II 1, A II 3, A II 4, A II 6, A II 7, A II 8, A II 10, A II 11, A III 2, A III 3, A III 4, A III 7, A IV 2, A IV 3, A IV 6, A IV 12, A IV 13, A IV 14, A IV 15 y A IV 16. En la arquivolta de la Matanza coloca el mínimo de personajes y fuerza los gestos para ocupar la máxima superficie consiguiendo un resultado bastante aceptable⁶. En general, presenta una calidad inferior a la del que comparte la tarea de esta decoración de las roscas (modo 6), pero no se

F. 36

⁵ Sin duda, esta es la peor figura de quien utiliza este modo.

⁶ En lo que respecta a la primera arquivolta, el tema no permitía mucha improvisación pues en cada una de las dovelas debían de ir dos Ancianos para ajustarse al programa. Sin embargo, en el caso de la Matanza no

F. 36

encuentra muy alejado en cuanto a la concepción de los principales rasgos del taller. En relación con los pliegues, además de los citados I y F, se puede ver que repite los estereotipos del llamado C con calidad ciertamente aceptable. Se trata de una forma de esculpir cercana a la de ciertos relieves de Ahedo de Butrón, pero de manera algo más lejana se puede relacionar también con Languilla.

- Modo 4. Se diferencia de los anteriores por su peor calidad y por el escaso relieve de los plegados, es el que se ve en el Cp 2 A. Dado que su estilo no se encuentra más que en una parte de este capitel aventuro la posibilidad de que quien lo empleó se marchara a trabajar a otro taller de la misma ciudad. A pesar de que varias podrían ser las explicaciones de esta ausencia en otros relieves, me parece factible que al no gustar su manera de actuar, los artistas principales decidieran que era mejor que se fuera. Más tarde, acabada o a punto de finalizar la fachada de Santo Domingo, cuando hubieron marchado de la ciudad los artistas más importantes del taller, él pasó a actuar en otra portada de Soria: la de San Nicolás. De hecho, creo que esculpe, al menos, el capitel de la derecha del espectador más cercano al vano: en el personaje del frente más alejado del santo se encuentra el mismo pliegue que en la sobretúnica del Creador, el tipo I, y además las proporciones de los rostros de ambos personajes son muy similares⁷.

F. 36

- Modo 5. Es el que se utiliza para labrar el Cp 4 y, como el anterior, tampoco se ve más. En la comparación con los rasgos del modo 2 (que presenta a los personajes de Adán y Eva de nuevo desnudos en Cp 7), hay que destacar que las hojas con las que se tapan no son del mismo tipo, lo cual evidencia repertorios diferentes; por otro lado, las proporciones están peor resueltas en Cp 4, los rostros son más hinchados y la túnica muestra unos pliegues demasiado paralelos, tipo I, como para ser los mismos que los del resto. Como antes, apunto la posibilidad de que tras esta intervención se marchara del taller, pero en este caso creo que se unió a la obra de San Juan de Duero donde sólo lo he identificado en el capitel de la Infancia del interior de la iglesia.

F. 36

- Modo 6. Destaca por ser el más utilizado en las arquivoltas: en las figuras de las dovelas A I 6, A I 7, A I 8, A I 9; en las que corresponden a las señaladas como A II 2, A II 5 y A II 9; en los personajes principales de la tercera arquivolta: A III 1, A III 5, A III 6, A III 8, A III 9, A III 10 y A III 11; y en las dovelas más importantes de la cuarta rosca

se hablaba de cuántos eran los adultos o niños que debían de aparecer, y por ello la resolución de las escenas es claramente diferente en cada modo.

⁷ Es factible que antes de irse actuara en las labores arquitectónicas. Mi idea es que no esculpió más, pero es imposible determinar si se quedó en el taller de Santo Domingo o no.

A IV 1, A IV 4, A IV 5, A IV 7, A IV 8, A IV 9, A IV 10 y A IV 11. Es, sin duda, el que realiza los rostros más proporcionados y serenos, asimismo se caracteriza por tratar los pliegues de manera bastante natural (con frunces diferentes que caen amoldados al cuerpo, tipo C), por su decorativismo en los detalles (en las alas de los ángeles, en los cojines, en los diferentes capiteles de los arcos, etc.), y por las composiciones variadas bien cuidadas. Como ya he destacado, las dovelas de la segunda arquivolta son las que presentan los personajes más proporcionados y minuciosos en el detalle en comparación con el modo 3 con que se turna en la tarea. Las maneras de hacer son claramente diferentes: éste consigue una mayor calidad, coloca un mayor número de elementos por dovela y a pesar del poco espacio, resuelve la composición de manera satisfactoria. Su sentido global es semejante al de las figuras del tímpano y por ello creo que es el que se utiliza para realizar las imágenes más representativas de la portada. Las diferencias que me han llevado a asignar dos modos al conjunto del tímpano son las siguientes: la resolución de las figuras de los ángeles T 4 y sobre todo T 7 no me parece adecuada al nivel de las posturas de T 5 y T 6; y además, los pliegues de estas últimas son más variados y están mejor realizados. El modo 2 presenta cierta osadía, concretamente en las figuras del Cp 10 A, y posiblemente por ello fue considerado como el más válido y apto para actuar aquí. En el caso de las figuras T 8 y T 2 no me cabe duda de que están realizadas según el modo 6 (la expresión de las caras es igual y los pliegues revelan la misma mano). Sin embargo, la T 9 parece que corresponde al modo 2, cuyo modelado de las telas es más estereotipado. A pesar de estas diferencias, la talla de todas las figuras es muy cuidada, muestra un relieve acusado y minuciosidad en los detalles. A primera vista, el tímpano parece ser obra de un mismo autor, y por ello en las páginas anteriores he destacado la posibilidad de que un artista trabajara a partir de dos modos, con lo que la mayor pericia y seguridad con la que se enfrenta a ciertas figuras podría estar determinada por el mejor conocimiento de los esquemas o por su propia evolución personal⁸. En cualquier caso, apunto las diferencias ya que a primera vista no son casi perceptibles, pero tras una detenida observación se distinguen con claridad⁹. Esta manera de hacer, sobre todo en las dovelas de la segunda arquivolta, puede estar relacionada con la de los capiteles de

F. 36

⁸ En cualquier trabajo artesanal se observan diferencias que no siempre se deben achacar a una autoría diferente: son muchos los factores externos que pueden contribuir, hoy igual que en aquel momento, a que el rendimiento de cualquier persona no sea el mismo siempre.

⁹ En el caso de considerar que se trata de dos artistas diferentes, el hecho de que unas figuras y otras se encuentren en lugares opuestos permitiría que ambos trabajaran casi a la vez sin estorbarse: mientras uno

Infancia y Matanza del Burgo de Osma, pero el sentido de la composición, proporciones y calidad de plegados son ligeramente diferentes: en Soria el autor parece ser más minucioso y más rígido.

- Modo 7. Es con el que se actúa en las dovelas A I 1, A I 3 y A I 5. No aparece más en la portada y se encuentra en los capiteles laterales Cf I 2, Cf II 1, Cf II 2, Cf II 7 y Cf II 8. Se diferencia de los anteriores modos distinguidos en la primera arquivolta por varias cuestiones: el tratamiento de los lóbulos del nimbo (más pequeños y angulosos), la manera de hacer los rostros (más serios y rígidos), y la elaboración de los pliegues (peor resueltos y más artificiales). En lo que respecta a los capiteles, resuelve los plegados con prisa y las incisiones se cortan con repetición, además las cabezas son las más desproporcionadas del conjunto y parece más cómodo con los bichos.

- Modo 8. Corresponde a las dovelas A I 12 y A I 13; seguramente es el mismo de los capiteles Cf I 11 y Cf II 11; y el de las dovelas del rosetón R 1, R 2, R 3, R 10, R 11, R 12, R 17 y R 18. A pesar de los deterioros de la primera arquivolta se pueden observar titubeos en la realización de los nimbos y los plegados, diferencias que permiten establecer las clasificaciones de los modos; así, éste es el peor de todos en cuanto a la figuración humana (tanto las caras como los cuerpos son rechonchos y su tratamiento es bastante torpe). Posiblemente por no ser un modo capaz de competir con el resto de los empleados en las arquivoltas, actuó más en los capiteles altos y en el rosetón. En cierta medida, se podría relacionar con las roscas de la portada de Cerezo de Riotirón.

- Modo 9. Se utiliza en los capiteles laterales Cf II 3, Cf II 4, Cf II 5, Cf II 6, Cf II 9, Cf II 10 y Cf II 12, y también se emplea en las dovelas del óculo R 4, R 5, R 6, R 7, R 8, R 9, R 13, R 14, R 15 y R 16. Desde luego, la manera de hacer los desnudos no corresponde con la noción de la figura humana de los capiteles de la portada y por ello debe ser diferenciado del resto. Su calidad es bastante alta y las composiciones son resueltas con pericia, además rellena los espacios vacíos con seguridad. Es el tipo de estilo que se puede ver en algunas de las piezas aisladas de las desaparecidas dependencias del monasterio de Silos (como la chambrana o los capiteles de la Biblioteca).

- XV. 2. Distribución del trabajo

A pesar de la comunidad de estilo, como se puede comprobar existen relieves de diversa calidad en el conjunto de la fachada. Detalles como algunos pliegues ornamentales sin explicación lógica, reiteraciones y coincidencias hacen que se deba hablar de recetas de taller repetidas con acabados satisfactorios o mediocres. Es muy probable que se tuvieran varios cuadernos de diseño, de modo que tal y como he apuntado, un mismo artista podría utilizar tipos de modelos diferentes que darían lugar a características tomadas como peculiaridades de modos no coincidentes.

Hasta qué punto Santo Domingo fue un centro al que acudieron a formarse artistas diversos o si por el contrario el equipo solía actuar conjuntamente es algo que hoy por hoy se desconoce. De todos modos, mi idea es que se reunieron escultores diferentes en la cantería soriana por lo cual considero más probable que el taller no fuese una entidad cerrada. Lo que está claro es que al definir las diferencias se constatan al menos dos maestros principales auxiliados por colaboradores. Mi intención es conocer algo más acerca de estos creadores.

Aunque no se ha dicho casi nada acerca de las diversas manos que participan, Lacoste ha afirmado que el autor de los capiteles es el mismo que realizó la cuarta arquivolta¹⁰. No comparto esta opinión ya que no parece haber un único artífice en los capiteles y tampoco es así en las cuatro arquivoltas. De hecho, se ven diferencias notables en el tratamiento de los plegados, en las composiciones, y hasta en las vestimentas de un personaje tan importante como es el Creador en el propio ciclo de los capiteles. En el libro más reciente que ha aparecido acerca de esta iglesia se detalla: “reconocemos dentro del taller que trabaja en Santo Domingo al menos dos manos bien diferenciadas en cuanto a soltura y minuciosidad. Una, la del escultor más hábil, es la responsable de la mayoría de las figuras de las arquivoltas (Ancianos del Apocalipsis, Anunciación a los Pastores, etc.) así como de las figuras del tímpano [...] Junto a él trabaja al menos otro escultor responsable de algunos de los capiteles del ciclo del Génesis, menos diestro en la ejecución y que dota a las figuras de mayor simplicidad, aunque sigue en lo fundamental el estilo del maestro principal”¹¹. El hecho de considerar tan sólo a dos artistas para el conjunto de la fachada me parece insuficiente, sobre todo si se tienen en cuenta las

¹⁰ LACOSTE, Jacques, *Le maître de San Juan de la Peña (XIIème siècle)*, en “Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, X (1979), pp. 175-189.

¹¹ VVAA, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 89, 90.

divergencias de los tratamientos, pero estoy de acuerdo en destacar algunas diferencias de calidad entre el conjunto de los capiteles y el resto de la portada.

F. 31

En cuanto al tratamiento de las roscas, dada la enorme cantidad de figuras, considero que en ellas se plasman otros cinco modos de hacer. Estudiado el conjunto hay que destacar que es en la primera arquivolta donde se encuentra más variedad (a pesar de la aparente monotonía y de la rigidez que otorga el tema). De hecho, me gusta pensar que en la elaboración de esta rosca de los veinticuatro Ancianos se estableciera una especie de “competición” entre los artistas para que demostraran cuál era el más capaz. Ya habían visto que los artistas que trabajaron en los capiteles y que correspondían a los modos 5 y 4 no eran lo suficientemente buenos y por ello dieron la oportunidad a otros. Aunque esta hipótesis no es más que eso: una hipótesis (ya que no es posible contar con elementos reales que permitan justificar tal afirmación), creo que si se toma como una idea válida puede permitir explicar la variedad de modos que se observan¹². Debido a las características del tratamiento de cada dovela, considero que en cada una de ellas no trabajó más que un autor. Así, en la primera rosca, el modo 7 se ve en tres dovelas, el 2 en cuatro, el 6 contribuye con cuatro y el 8 se observa en dos. En realidad, existen dos modos, seguramente artistas menos capaces, que ya no vuelven a intervenir en las arquivoltas (los 7 y 8). Sin embargo, los otros continúan apareciendo y corresponden sin duda a los más válidos. Así, en la segunda arquivolta se encuentra, de nuevo, el más capaz de la rosca anterior: el modo 6, y comparte con el modo 3 la responsabilidad de esta rosca. Así, se puede destacar que el más capaz trabaja en tres dovelas, mientras que el otro realiza ocho. En la misma línea, en la tercera arquivolta actúa de nuevo en la mayoría de las dovelas el modo 6 que realiza siete, mientras el modo 3 aparece también otra vez con cuatro, pero en esta rosca una se reserva al modo 2. Finalmente, en la cuarta arquivolta se turnan los modos principales de la portada el 6 y el 3, y parece evidente la distribución de la cantidad de la tarea entre ambos: los dos realizan ocho dovelas mientras que el modo 2 esculpe una (igual que en la rosca anterior).

F. 30

A las arquivoltas se les debe añadir como foco principal de atención el tímpano: pieza que parece estar trabajada según dos de las maneras de esculpir más valiosas del conjunto. La mayoría de las figuras principales (seis) las esculpe quien emplea el modo 6, mientras que el modo 2 se vincula con tres.

A mi juicio en el conjunto del ciclo de los capiteles de la portada son visibles las actuaciones de cinco modos diferentes. Si se toman como correspondientes a artistas parecen ser demasiados, pero si se considera que algún maestro pudo haber actuado con más de un modo el número se reduce y no es tan elevado. Así, el modo 1 se ve en cuatro capiteles, el identificado como 3 en tres, el numerado como 5 en uno, el 4 en uno y, finalmente, el 2 en dos. La participación en los relieves revela que los más importantes son los correspondientes al 1 y 2, que concretamente actúan en los capiteles dobles más difíciles de realizar, y el 3.

F. 31

A pesar de la mala conservación de las figuras de los nichos, creo que un mismo escultor elaboró las dos. Se trata del modo 1 y posiblemente tras realizar los capiteles se dedicó a esculpir las tallas de las enjutas.

F. 31

En las arquerías laterales las manos de los artistas varían y el deterioro dificulta enormemente la capacidad de distinción de los detalles. Aun así, creo que se reparten la tarea arriba y abajo: siete relieves de la zona inferior corresponden al modo 2, y siete de la parte superior al 9; al resto de capiteles les aplican los modos 1, 3, 7, 8 y 9.

F. 32

Finalmente, en cuanto al rosetón, dos son los modos que actúan en él: el 8 y el 9, de manera que al primero le corresponden ocho dovelas y diez al segundo. Como ocurre hasta el momento, también parece que hubo una distribución de las tareas bastante equitativa para este elemento.

F. 33

Resulta difícil trazar una distinción individual más precisa de los modos ya que las variaciones en algunos casos son tan ínfimas que no se puede saber con certeza si responden a la misma mano o a otra muy ecléctica que copia casi a la perfección los rasgos de los otros. En general, todos los artistas adaptan las recetas del taller de manera satisfactoria y recrean unos estilemas muy semejantes. Los rasgos comunes parten de un repertorio compartido y no parece existir un predominio del conocimiento de unas obras por encima de otras; de hecho, no se aprecian diversas corrientes en el seno del taller. En cuanto a los influjos o filiaciones detectados hay que señalar la importancia de la zona de Castilla por encima del resto de reinos hispanos. Pese a ello, también existen relaciones con obras navarras, aragonesas o riojanas, pero de eso hablaré detenidamente un poco más adelante: en el capítulo XVI.

¹² De la portada, como es lógico, esta arquivolta es la primera que se realizó. Por ello es factible que existiera alguna prueba para determinar quiénes serían los artistas que en las siguientes dovelas se ocuparían

- XV. 3. Cómo funciona el grupo y cómo crea cada artista

Por desgracia no existe ningún dato que pueda aclarar más ni la estructura interna del taller ni la distribución del trabajo en el montaje. Evidenciadas las diferencias de los relieves, es importante acometer la tarea de entender cómo se pudieron colocar los elementos de la portada.

En el presente apartado intentaré establecer los pasos que a mi juicio se siguieron en el trabajo de los elementos de la portada. En primer lugar haré referencia a cómo creó el grupo, para más tarde determinar como creó cada uno de los artistas¹³.

F. 92 Si se tiene en cuenta la complejidad de un conjunto de escenas tan completo como éste, creo que el primer paso fue diseñar la portada “sobre el papel”. Considero que la idea inicial difería de la actual en la colocación de algún tema en concreto, y tal y como he apuntado en capítulos anteriores pienso que se había ideado una distribución de claves que no se corresponde con la actual. Así, en el centro de la primera arquivolta debería de estar el ángel, como ahora (A I 6); en la segunda el Seno de Abraham (A II 6), tal y como aparece en la actualidad; pero creo que la tercera clave tendría que haber sido ocupada, justo por encima de las anteriores, por la *Dextera* (A III 6), y la cuarta debería haber estado centrada por la imagen de la Crucifixión (A IV 8). Estas dos últimas dovelas están ahora desplazadas a la parte izquierda del espectador, intentaré explicar por qué: el sentido iconográfico sería más completo si en el eje vertical estuviesen los temas mencionados, pero además me baso en posibles errores de montaje para afirmar esta idea.

F. 25 Creo, en primer lugar, que se procedió a cortar el tímpano en un solo bloque, y que éste sirvió como medida inicial a cada dovela de la primera arquivolta ya que éstas se habían de disponer alrededor del semicírculo¹⁴. Seguramente, se hizo un cálculo en el que se determinó que se debían tallar trece dovelas iniciales (doce para los Ancianos y una para el ángel), y se llegó a la conclusión de que tenían que tener una medida concreta: las piezas parecen mantener las mismas dimensiones excepto la clave que es un poco más

de los temas más importantes o más difíciles.

¹³ Una simple ojeada no permite constatar los datos que se muestran a continuación, por ello han sido necesarias varias sesiones de observación directa e indirecta (a través de las diapositivas) para poder apreciarlos.

¹⁴ Hace algunos años Vergnolle estableció una diferencia entre el tímpano y el resto de la portada, debido a ello indicó que el tímpano podría ser posterior al resto de la portada: VERGNOLLE, Éliane, “Le tympan de Moradillo (Burgos): autour du maître de l’Annonciation-Couronnement de Silos, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. I, Granada, 1976 (1973), p. 5. No estoy de acuerdo con esta idea ya que considero que el tímpano fue la parte que se tomó como medida para el resto de arquivoltas que le rodeaban. Además nada en el estilo respalda la idea de una posterior ejecución de sus tallas.

estrecha¹⁵. Así, en la primera arquivolta se tallaron doce dovelas para colocar a ambos lados del ángel (que rompía la serie al tener menos anchura). De este modo, todas se adecuaron a la parte superior del tímpano y lo rodearon sin ninguna dificultad (seis piezas a cada lado de la clave en esta primera rosca). A mi entender, en el esquema mental de los artistas se decidió establecer un número de dovelas para cada rosca sin los conocimientos matemáticos necesarios como para ver que tal idea no podría llevarse a cabo perfectamente si se alteraba alguna de las proporciones. Entiendo que para el resto de roscas propusieron unas dimensiones que casi doblaban el ancho de las de la primera arquivolta, de manera que calcularon el número según una fórmula que les indicó la cantidad de dovelas que debían de tallar: diez piezas para la segunda rosca, once para la tercera y trece para la cuarta¹⁶.

En la actualidad en la segunda arquivolta se ven cinco dovelas a cada lado de la clave, aunque es factible que tal distribución hubiese sido propuesta desde un plan inicial, ciertos detalles revelan que no fue así: la dovela A II 11 no se encuentra totalmente acabada y existen pequeñas variaciones en las dimensiones del resto. De manera que es posible que esta última pieza se añadiera después del resto al ver sobre el terreno que de otro modo no se podía cerrar el arco¹⁷.

En la tercera rosca se encuentra otra posible alteración: ahora ya no existe una clave dispuesta en el centro y hay seis dovelas a cada lado de un hipotético eje central. Este foco visual corresponde a la separación de las dovelas A III 6 y A III 7, que en realidad no se vincula con una separación temática. Mi propuesta es la siguiente: si se tiene en cuenta la posibilidad de que se hubiese proyectado colocar en la tercera arquivolta cinco bloques a cada lado de la *Dextera* (A III 6), esta dovela se convertiría en la clave y justo este tema sería el centro de la arquivolta (tendrían así once dovelas en el conjunto). De este modo, sobraría la Huida a Egipto (A III 12) que, casualmente, aparece colocada en otra disposición (factor que puede corroborar la hipótesis de que en un

¹⁵ Debido a la altura considerable de las piezas y a la dificultad enorme para poder tomar las medidas necesarias, no puedo contar con ellas. He consultado las memorias de actuación llevadas a cabo por la empresa Coresal en 1992 y tampoco en ellas se encuentran detalladas. Al no tener cada dimensión concreta resulta imposible encontrar una explicación matemática sólida; como ya he dicho, esta explicación es tan sólo una aproximación.

¹⁶ Con las fórmulas geométricas de hoy día, al tener el radio de la circunferencia es posible calcular el número de piezas necesario para cada rosca: Πr . Lo que se debe tener en cuenta es que los números deben ser tomados a partir de unas dimensiones exactamente iguales para todos los elementos de cada arquivolta, si se observa con detenimiento la portada de Santo Domingo es posible apreciar que las dovelas no son iguales.

¹⁷ Al modo 3 le corresponderían así siete dovelas en un principio.

principio no fue planificada para aquí). Es factible creer que los artistas, al carecer de conocimientos matemáticos precisos, hubieran previsto que con una dovela más que en la rosca anterior ya se cubriría todo el espacio. La necesidad de añadir la Huida se debió a la obligación de rellenar el hueco dejado en el montaje de la parte de la derecha. Quizá se talló de manera apresurada, se confundió el sentido de la ejecución y por ello su disposición no radial (aunque esta explicación es poco creíble no alcanzo a entender otra en el estado actual de los conocimientos). De todos modos, apunto que el hecho de que se colocara de manera longitudinal podría estar determinado únicamente porque era la mejor manera de apreciar el tema del relieve con facilidad (es necesario situarse en el extremo opuesto y alejarse del tímpano par poder ver las dovelas bien). A pesar de que lo lógico es que se hubiese utilizado el mismo procedimiento para el resto de inicios y finales de las roscas, es factible que no se llevase a cabo porque las composiciones eran más simples y se reconocían mejor a pesar de estar casi “boca abajo”. Ya he tratado de ver en el capítulo VIII si una posible cuestión simbólica de interés concreto por este tema pudiese ser la clave de la explicación de esta alteración, pero tal y como he justificado nada me ha llevado a concluir que existía alguna intención en el hecho de diferenciar la dovela mediante la colocación en otro sentido. Por ello, a falta de otra explicación apunto esta posibilidad¹⁸.

En cualquier caso, la interpretación de las alteraciones del montaje se puede corroborar en la última rosca ya que, a mi entender, es donde se aprecian más titubeos. Si se tiene en cuenta la probabilidad de que se hubiera planeado la Crucifixión para ocupar la clave, es creíble que hubiesen calculado solamente seis dovelas a cada lado, con lo que serían trece en total. Este hecho podría explicar algunos detalles que me parece fueron añadidos para resolver el problema que se planteó al proceder a la colocación de los bloques. En el comienzo de la rosca creo factible que se hubiesen querido colocar sólo los apóstoles que se ven en la actualidad (A IV 2 y A IV 3); en consecuencia, estarían seis dovelas previstas a este lado de la clave y así no hubiese sido necesaria la del árbol (A IV 1). En la parte derecha no tendrían por qué estar los doce apóstoles (A IV 15 y A IV 16) sino sólo cuatro (A IV 14), y tampoco sería necesario el *Noli me Tangere* (A IV 17). De esta manera, los personajes de las dovelas A IV 2 y A IV 3 hubiesen abierto el grupo por la izquierda y en el lado opuesto se habría planteado colocar a las Tres Marías (A IV 13)

¹⁸ Al modo 6 le corresponderían siete dovelas en inicio. De esta manera, la división de las tareas sería bastante equitativa: en la rosca anterior al principio el modo 3, que alterna el trabajo con éste, realizaría

dando la noticia a cuatro de los apóstoles (A IV 14): así, en un principio no estarían previstos los doce abigarrados tal y como aparecen ahora. Al colocar las piezas y ver que las dimensiones no cuadraban, decidieron añadir temas que no modificaban sustancialmente el significado del ciclo de la arquivolta; se explicaría de tal forma el árbol A IV 1 (que parece haber sido dispuesto allí sin obedecer a una finalidad concreta), la repetición de los apóstoles hasta formar los doce (escena que tampoco era necesaria para el tema del anuncio de la Resurrección y no cuenta con demasiados paralelos compositivos) y la Aparición a la Magdalena (A IV 17) como cierre de la rosca¹⁹. Fuese de la manera que fuera el montaje de las arquivoltas, por el momento nada más puedo aventurar.

En otro orden de cosas, señalo otra cuestión a tener en cuenta en esta misma idea de la falta de pericia en el montaje. Varias dovelas aparecen cortadas en los extremos laterales, dato que evidencia el hecho de que en el momento del montaje se debieron adecuar las dimensiones a los espacios libres de la colocación del resto. Se ve claramente en la mano de la figura de Herodes de la dovela A III 7, en el brazo del *armiger* de la numerada como A IV 5, en el pie del soldado de la A IV 7, en la figura de la izquierda de la A IV 7, en la Virgen de la Crucifixión señalada como A IV 8 y en alguna más. Por otro lado, en las dovelas A IV 4 y A IV 5 ocurre un dato curioso que no se ve en ningún momento anterior: las dos parecen haber sido realizadas a modo de friso (de una sola pieza) y cortadas en el momento de la colocación. Se puede apreciar cómo el brazo del personaje situado más a la derecha de la dovela A IV 4 se separa de su mano que se ve por detrás de la imagen de Judas de la dovela siguiente A IV 5. Este dato puede significar que esta era la medida inicialmente prevista para las que se disponían en la última arquivolta (casi el doble de lo actual). De hecho, si hubiese sido así, los apóstoles de las dovelas A IV 2 y A IV 3 también deberían de haber sido tallado juntos como ocurre con el Prendimiento, pero seguramente pronto se vio que no era lo más adecuado y se volvió a la medida más pequeña. Esta característica no es visible en ninguna otra dovela del conjunto ya que incluso en las de la tercera rosca se puede ver cómo la altura de los capiteles de unas y otras no coinciden, factor apenas visible a primera vista, que revela que han sido realizadas de manera independiente unas de otras.

F. 110, 119,
92, 123

F. 119-122

también siete dovelas.

¹⁹ Significativamente, si se tiene en cuenta esta explicación al principio tendrían previsto cerrar la rosca con figuras de apóstoles (A IV 14) equivalentes a las del inicio (A IV 2), mientras que con las modificaciones se concluye la arquivolta con un vegetal (A IV 17): un árbol muy similar al del principio (A IV 1).

Ante tal explicación para el montaje es necesario preguntarse qué es lo que hizo este cálculo erróneo para la disposición del conjunto de las dovelas. Es probable que se empezaran a colocar cuando estaba acabada la mayoría de los relieves del conjunto. Creo que la colocación de la primera arquivolta no supuso ningún problema y tampoco parece haber supuesto demasiado cambio la segunda, pero en la tercera ya apareció un error más complicado de resolver: es posible que se montara por la derecha del espectador en el orden que ya he explicado en el apartado de la arquitectura: hacia la izquierda (que es donde se detectan más fallos). Seguramente, cuando se constató el fallo ya estaban talladas las primeras dovelas de la cuarta arquivolta propuestas desde el plan inicial, por ello se mandaron hacer más, y ante la necesidad de adecuar el programa de lo que ya estaba realizado con lo nuevo, se resolvió hacer un elemento decorativo (A IV 1), colocar ocho apóstoles más (A IV 15 y A IV 16) para que en el conjunto apareciesen doce, y añadir el *Noli me Tangere* (A IV 17). En general las curvas de las dovelas no encajan del todo bien y de hecho, los espacios vacíos se rellenaron con mortero, datos que corroboran estos pequeños errores de cálculo²⁰.

En resumen, creo que los principales artistas sorianos, quienes actúan como organizadores de las obras, no debían de estar acostumbrados a realizar tantas roscas con temática historiada. De hecho, son relativamente escasas las portadas con tantas arquivoltas decoradas con ciclos completos, algunas presentan toda una rosca de vegetales o bichos pero estos temas no suponían problemas a la hora de realizar el montaje pues aunque las dimensiones de las dovelas no cuadrasen, se añadían o se quitaban sin alterar el significado del conjunto. Así, las portadas más cercanas en cuanto al número de roscas serían la desaparecida de la puerta norte de Silos (con tres), la de Moradillo (con tres), la de Cerezo de Riotirón (con tres), la de Santa María la Real de Sangüesa (con tres), la de la Magdalena de Tudela (con cuatro), la de San Miguel de Estella (con cinco) y pocas más²¹.

En cualquier caso, no dudo que los artistas sorianos estuviesen acostumbrados a esculpir, pues la alta calidad de algunas escenas indican que se desenvuelven con seguridad. Pero debido a todo lo expuesto, considero que debió de ser la primera vez que estos maestros se encontraron con tantas arquivoltas historiadas para tallar. Aunque es

²⁰ Algo similar sucedió en el rosetón, véase el capítulo XII. Tampoco puedo respaldar mis afirmaciones en las medidas de cada dovela ya que tal y como he apuntado anteriormente en la restauración más detallada que se ha hecho, la llevada a cabo por Coresal, no se realizó el levantamiento fotogramétrico de la fachada.

²¹ Véase el capítulo VIII.

evidente que antes ya habían trabajado con escultura, no creo que se hubiesen enfrentado a una portada de este tipo. Lo lógico es que más tarde ya no cometieran este error, pero lamentablemente no se puede rastrear su huella pues no hay otras portadas con roscas tan completas en las que se encuentren los mismos rasgos de estilo.

En cuanto al modo de trabajar a nivel individual, creo que en primer lugar se realizaba el diseño sobre la piedra. El método de talla es hoy día visible gracias a la dovela inacabada A II 11 y al capitel Cf I 5 (donde se ve que aún no se han delimitado bien los pliegues). En la dovela es donde mejor se aprecia la manera de actuar: se pueden ver a las tres figuras de la composición desbastadas y parcialmente modeladas, de hecho, no se aprecian bien los rasgos físicos, las cabezas son tratadas de manera simple y los cuerpos no están aún delimitados. Supongo que los escultores dibujaban sobre el bloque de piedra, trazaban los contornos principales y más tarde eliminaban lo que quedaba para dejar nítido el volumen de cada elemento, después procedían a realizar el acabado mediante cinceles y punteros. Cada artista tallaba el bloque de piedra según las recetas del conjunto, la forma de ejecución que le parecía más adecuada, la composición que creía más satisfactoria y los modelos iconográficos que recordaba o los que le pedía el responsable del programa. Si un mismo artista hubiese realizado todos los esquemas de base, la uniformidad de las composiciones sería más evidente de lo que se puede constatar; además, si alguno de los escultores hubiese estado especializado en plegados los hubiera realizado casi todos y éstos hubieran sido muy similares siempre, cosa que no sucede. Así pues, creo que los criterios de quien dirigía las obras eran los que se imponían, y posiblemente él mismo determinaba qué era lo que cada artista debía hacer con la consecuente distribución del trabajo.

F. 104, 178

- XV. 4. Conclusiones

El juicio se debe basar en las escasas herramientas de las que se dispone para poder ordenar sistemáticamente la información. De esta forma, los datos de observación han sido evaluados para concluir ciertos modos de actuación de los artistas, señalar las diferencias entre los relieves, localizarlas en la fachada y establecer una explicación de las labores de montaje.

Aunque la veracidad de mis valoraciones resulta algo muy complicado de demostrar, he intentado distribuir el trabajo de los maestros según una hipótesis de interpretación de las tareas. De tal manera, he determinado nueve modos diferentes de

esculpir: de ellos, dos parecen corresponder a los artistas principales y el resto se relaciona con varios colaboradores que ayudan en las obras. Gracias al establecimiento de los rasgos característicos de cada uno de los modos concretados he podido comparar las obras de la cantería soriana con las iglesias que muestran más cercanías en el estilo. Así, las similitudes resultan ser más o menos parciales e interesantes con la Magdalena de Tudela, el Burgo de Osma, San Nicolás de Soria, Ahedo de Butrón, San Juan de Duero, Cerezo de Riotirón y Silos.

Por otro lado, es interesante resaltar que ciertos detalles indican la dificultad de llevar a cabo tantas arquivoltas decoradas a partir de una secuencia narrativa. Parece que la escasa familiarización de los maestros con el montaje de cuatro roscas historiadas hizo que se desviaran los ejes de las claves y en consecuencia las dimensiones de las dovelas presentan algunas irregularidades.

La principal cuestión que se considerará a continuación es si los mismos escultores de Soria trabajaron en otros lugares de la Península. Para ello será necesario profundizar en el problema de las filiaciones y realizar un detallado mapa que permita localizar las obras del entorno que presentan los rasgos más similares. En ese contexto se valorará el papel del taller de Santo Domingo.