

Santo Domingo de Soria: Arte y Artistas. Las relaciones con el Arte Románico Soriano, Burgalés y Silense

por Félix Palomero Aragón

1. AMBIENTACION HISTORICA

A los datos históricos relativos a la construcción de la parte románica de Santo Tomé o Santo Domingo de Soria son ciertamente escasos, por no decir inexistentes, lo que nos obliga a indagar fuera del propio templo y situarlo en el contexto.

La ciudad de Soria fue hasta bien entrado el siglo XI un enclave del mundo islámico y aunque no tengamos certeza absoluta, parece que el mismo fue conquistado por el rey Fernando I y será con su hijo Alfonso VI cuando la plaza cobre notable valor estratégico para los castellanos. Los avatares de Castilla bajo el gobierno de Urraca y Alfonso I el Batallador, explican que hasta el reinado de Alfonso VII no se inicie una tarea sistemática y continuada de repoblación y organización de Soria.¹

Fruto del interés de los monarcas castellanos, de la preocupación de los obispos de Osma en su pugna con los obispados limítrofes y del interés de los moradores sorianos, son las numerosas iglesias que se levantan a lo largo del siglo XII: San Pedro (quieren que sea catedral), San Blas, El Salvador, San Juan de Rabanera y Santo Domingo, esta última en las cercanías de la puerta del Rosario.²

Será en las tres últimas décadas del siglo XII y la primera del XIII, cuando la ciudad ve recompensada su fidelidad a la causa de Alfonso VIII en forma de importantes ayudas.³ Tanto el rey como su mujer, Leonor de Aquitania, toman parte en dotar adecuadamente a la ciudad. Parece que una de las obras que toman bajo su especial protección y a la que dedican no poca atención, es a la de Santo Domingo. La ciudad soriana, baluarte de Castilla en la frontera oriental, fortaleza militar y asentamiento reciente, se ve inmersa en un proceso de construcción y remozamiento del entramado urbano y de sus iglesias principales.

La iglesia verá aumentar notablemente sus posesiones, la de San Pedro aspira a ser concatedral y otras se remozan ahora sustancialmente, como es el caso de la de Santo Tomé, en la que respetando el ábside, la torre y un tramo del templo, se planifica y realiza una obra que da al edificio un aspecto totalmente diferente al precedente. Debemos resaltar la realización de tres naves y sobre la reseñable fachada del hastial, elemento totalmente novedoso en estos pagos y de destacable calidad plástica.

Sin que tengamos noticias documentadas ciertas, parece que el comitente bien pudo ser el matrimonio regio que la tomó bajo su especial patronato y la obra de ampliación y modificación se lleva a cabo durante su reinado.

Desde sus orígenes fue parroquia secular y tuvo la advocación de Santo Tomé. Cuando pasa a ser centro de culto del cercano convento dominico se cambia el nombre por el de Santo Domingo. Hasta el año 1894 fue parroquia, momento en que se entrega el convento y la iglesia a las monjas clarisas.⁴

2. DESCRIPCION: ARQUITECTONICA Y ESCULTORICA

2.1. La arquitectura

El templo actual de Santo Domingo (Santo Tomé antes) es un edificio de planta de cruz latina, de tres naves, algo más elevada la central que las laterales, torre adosada en el muro norte y ábside poligonal. Tanto éste como los tramos salientes de la nave transversal son elementos añadidos al templo románico y modifican en gran medida la planta primera. En ambos casos las formas son góticas, pero la realización es del siglo XVI, con algunos elementos claramente renacentistas.

La cubierta del templo románico es de bóveda de medio cañón, apenas apuntado en el último tramo y en las naves laterales y muy apuntado en el resto.

Toda la estructura se apea sobre los muros y naves laterales y los gruesos pilares cruciformes a los que adosa semicolumnas sencillas y dobles. Los arcos formeros son doblados, siguiendo la pauta marcada por las semicolumnas, mientras que los fajones son sencillos, excepto el del último tramo que se nos presenta también doblado.

El primitivo plan, mejor dicho los dos periodos de la construcción del templo románico, se ve notablemente alterado en el siglo XVI. En ese momento se añaden las capillas laterales que contribuyen a que el ábside actual sea de cruz latina e igualmente se destruye el ábside románico para levantar el actual, seguramente mucho más espacioso que el primitivo, pero ya de formas góticas con algunos elementos renacentistas.

Un elemento de la arquitectura muy reseñable es la fachada occidental que además identifica a todo el conjunto. Se estructura sobre un grueso banco en el que se apea todo el conjunto. Consta de doble cuerpo de arcadas ciegas, de mayor altura el inferior que el superior, agrupadas de dos por cuatro pilares y un tercero rematado en un espectacular rosetón altamente ornamentado. En todo el conjunto resalta la portada ligeramente adelantada al resto de la fachada. Se apea sobre un podium bastante elevado y columnas dobles y sencillas en las jambas. La línea de impostas recorre toda la estructura y marca un punto de inflexión. Cuatro arquivoltas y guardapolvo sirven de marco al tímpano que se apoya en las correspondientes ménsulas. Los capiteles, las arquivoltas y el tímpano se decoran con abundante relieve.

Un tejadillo con canecillos remata la portada y dos figuras sedentes, enmarcadas en arcos de medio punto completan la morfología de esta singular obra.

Como colofón de esta fachada encontramos en el tercer cuerpo el rosetón. Lo enmarca un guardapolvo, consta de cuatro arquivoltas y la tracería la componen ocho arcos de medio punto con sus respectivas columnas que parten de una flor central. Es una obra descuidada en su factura estructural y en la calidad de su relieve.

De los muros norte y sur del templo románico únicamente se puede apreciar en la actualidad el primero. Se aprecia la presencia de contrafuertes muy voluminosos que rompen la calidad de la pared. Los mismos son fruto de sucesivas restauraciones y no sabemos a ciencia cierta cuál de ellos se corresponde con los que tuvo en su origen el templo. En este muro aún se puede ver una ventana, de tipo portada, con arco de medio punto que se apea sobre columnas y con luz notablemente desarrollada, tal vez producto de alguna restauración.

Se puede ver en este muro el poco afortunado engarce entre la fachada y las naves del edificio, con lo que la primera parece estar adosada al resto del edificio como si hubiera sido un añadido posterior o el remate se hubiera hecho en un periodo de trabajo posterior al resto del templo.

Ubicada también en el muro norte se encuentra la torre. Presente un cubo de planta cuadrada distribuido en doble cuerpo. Se halla adosada al muro norte,



Fotografía 1. Vista general de la fachada oeste.

tramo precedente al ábside del primitivo templo románico, pero sucesivas adiciones: el ábside y una de las capillas, impiden ver los muros oeste y este en su estado primitivo y únicamente podemos hacer una reconstrucción por lo que nos muestra el lienzo del septentrión. En el primer cuerpo encontramos doble arcada ciega superpuesta, la superior ligeramente apuntada y en el segundo y sencillo arco de medio punto con guardapolvo y seguramente columnas con su respectivo capitel. Es una construcción esbelta, airosa y ya totalmente románica en sus volúmenes y estructuras del muro: sogá y tizón en el alzado del muro.

2.2. El relieve

Dado que el monumento ha sido estudiado, analizado y descrito en una tesis doctoral⁵ y en diferentes artículos y obras sobre el arte románico soriano,⁶ obviamos una descripción puntual y minuciosa y remitimos a las obras que sobre el particular se han publicado. Dado que hasta el momento, así al menos nos lo parece a nosotros, la descripción es incompleta sobre todo en relación con el relieve del interior, vamos a hacer una somera enumeración de los temas esculpidos.

Pensamos que los trabajos precedentes han realizado una más que aceptable enumeración de los motivos escultóricos, a pesar de lo cual vamos a dar la nuestra personal. La misma se iniciará en el interior para continuar con el exterior.⁷

2.2.1 Interior

- Cap. nº 1 Hojas de acanto dobladas.
- Cap. nº 2 Palmetas y acantos con frutos.
- Cap. nº 3 Hojas de acanto.
- Cap. nº 4 Hojas de acanto y palmas con fruto.
- Cap. nº 5 Hojas de acanto, palmas y frutos.
- Cap. nº 6 Hojas de acanto, palmetas y frutos.
- Cap. nº 7 Desaparecido casi su totalidad.

- Cap. nº 8 Capitel doble: basiliscos pareados y afrontados con fondo de acantos con pomo. Laterales acanto con caulículo y piña.
- Cap. nº 9 Central leones antropomorfos alados, pareados y afrontados. Laterales acantos en forma de abanico.
- Cap. nº 10 Fondo hojas de acanto. En el central leones pareados y opuestos. Laterales afrontados.
- Cap. nº 11 Leones alados pareados y opuestos. Algunos cubren la cabeza con gorros. Fondo acantos con fruto.
- Cap. nº 12 Capitel central doble tres parejas de grifos opuestos y afrontados. Laterales acantos en forma abanico.
- Cap. nº 13 Entramado de ataurique que nace de unas cabecillas de león. Cimacio decorado.
- Cap. nº 14 Centauros sagitarios afrontados. Disparan el arco contra sirenas del ángulo.
- Cap. nº 15 Capitel cuádruple, hojas de acanto con piñas.
- Cap. nº 16 Toscas hojas de labra dura.
- Cap. nº 17 Haces de hojas y fondo acantos.
- Cap. nº 18 Hojas de acanto en forma de abanico.
- Cap. nº 19 Desaparecido en parte.
- Cap. nº 20 Haces de hojas y acantos de fondo.
- Cap. nº 21 Acantos en forma de abanico con piñas.
- Cap. nº 22 Acantos similares a los precedentes.
- Cap. nº 23 Muy similar al precedente.
- Cap. nº 24 Hojas formando varios niveles, fruto y caulículo.
- Cap. nº 25 Acantos con caulículos en los ángulos.

2.2.2 El exterior

Capiteles de las arcadas inferiores

- Cap. nº 1 Dragones pareados y afrontados.
- Cap. nº 2 ¿Cena en casa de Jairo?
- Cap. nº 3 Historiado, muy deteriorado.
- Cap. nº 4 Tallos y hojas de parra.
- Cap. nº 5 Epifanía.
- Cap. nº 6 Leones pareados y rampantes.
- Cap. nº 7 Animales envueltos en maraña vegetal.
- Cap. nº 8 Hornbres encaramados en maraña vegetal de la que tratan de librarse.
- Cap. nº 9 Hombre atacado por leones.
- Cap. nº 10 Mujer entre dos grifos y en posición frontal.
- Cap. nº 11 Sirenas.
- Cap. nº 12 Seres fabulosos: busto humano y cuerpo de reptil.

Capiteles de las arcadas superiores

- Cap. nº 1 Dragones pareados y afrontados.
- Cap. nº 2 Jinetes alados envueltos por la vegetación.
- Cap. nº 3 Seres fabulosos mordiendo el pecho de mujer.
- Cap. nº 4 San Jorge a caballo luchando con el dragón.
- Cap. nº 5 Dos pares de sirenas pareadas y afrontadas.
- Cap. nº 6 Leones pareados y afrontados en el ángulo.
- Cap. nº 7 Figuras humanas enmarcadas en arco y con libro en la mano.
- Cap. nº 8 Muy deteriorado.
- Cap. nº 9 Hojas de acanto muy estilizadas.
- Cap. nº 10 Parejas de aves pareadas.



Fotografía 2. Portada, tímpano y arquivoltas 2 a 4.

Cap. nº 11 Acantos estilizados y caulículos.

Cap. nº 12 Grifos pareados y afrontados en el ángulo.

El rosetón

Consta de cuatro arquivoltas y guardapolvo. Este se decora con puntas de diamante y el resto con baquetoncillo, flores de aro, seres fantásticos pareados y hojas muy estilizadas. Vamos a realizar una enumeración temática del relieve de la tercera arquivolta.⁸

- nº 1 Cabras afrontadas.
- nº 2 Sirena con caperuza y pájaro afrontados.
- nº 3 Leones sobre los que cabalgan hombres.
- nº 4 Águilas en posición frontal y alas desplegadas.
- nº 5 Dragón alanceado por un hombre.
- nº 6 Dragón mordiéndose la cola y grifo sobre el que cabalga un ser humano.
- nº 7 Sirenas sobre cuyos lomos cabalgan hombres que luchan.
- nº 8 y 9 Leones pareados y afrontados.
- nº 10 Águila de frente y alas desplegadas.
- nº 11 Jabalí u oso de perfil
- nº 12 Hombre cabalgando sobre león: ¿Sansón?
- nº 13 Sirenas pareadas, opuestas y afrontadas; vegetación.
- nº 14 Jinete cabalgando sobre caballo bien enjaezado.
- nº 15 Lucha entre serpiente y león.
- nº 16 Hombre de perfil en actitud lúdica.

La portada

Se adelanta ligeramente al resto de la fachada, se remata en el clásico tejadillo, en las enjutas dos arcadas enmarcan a un hombre y una mujer, tiene cuatro arquivoltas y guardapolvo, el tímpano se apea en las ménsulas y las jambas que descargan sobre un elevado podium que recorre toda la fachada.



Fotografía 3. Portada, arquivoltas desde el arranque izquierdo.

Los capiteles

- | | |
|-------|--|
| nº 1 | Historiado. Parte central mujeres tocando tambores y en los laterales Cristo y un ángel y la creación del mundo. |
| nº 2 | Creación de Adán y Eva. |
| nº 3 | Dios creador con Adán y Eva y pecado de éstos. |
| nº 4 | Dios paseando por el jardín y Adán y Eva con hojas de parra. |
| nº 5 | Expulsión del paraíso. |
| nº 6 | Se completa con la ménsula precedente. |
| nº 7 | Adán y Eva salen del paraíso y un ángel cierra la puerta. |
| nº 8 | Caín labrando la tierra y su mujer hilando. |
| nº 9 | Ofrendas de Caín y Abel: gavilla y cordero. |
| nº 10 | Abel muerto en brazos de su hermano y éste muerto a manos de un arquero. |

Las arquivoltas

El guardapolvo se decora a base de zarcillos con hojas dobladas bastante carnosas.

Primera. Ciclo de la Pasión.⁸

Arbol ramificado con frutos que forma una maraña vegetal. En las dos dovelas siguientes seis apóstoles de pie y de frente. Prendimiento de Cristo: en una parte los discípulos y en la otra aparecen los soldados con escudos, lanzas y espadas, todo se desarrolla en dos dovelas. Cristo atado a la columna y azotado. Crucifixión con: Cristo en el centro, San Juan y María y los soldados que le ofrecen la esponja y otro le traspasa el costado. Entierro de Cristo: sepulcro vacío, losa levantada y ángel sentado sobre ella y las Marías que acuden con perfumes al sepulcro. Apóstoles conversando con algunas mujeres. “*Noli me tangere*” Cristo de pie y la Magdalena de rodillas.

Segunda. Ciclo del nacimiento e infancia.⁹

Anunciación y Visitación sin arcadas. Nacimiento de Cristo: la Virgen en la



Fotografía 4. Portada, arquivoltas desde el arranque derecho.

cama con la partera, San José perplejo, el Niño lavado en la pila y adoración de los pastores a Jesús quien aparece entre el buey y la mula. Anuncio a los pastores: árbol, ángeles, ovejas, perro y dos pastores pero sin arcada. Mano de Dios bendiciendo y como fondo cruz y ondas. Sacerdotes y soldados anuncian a Herodes el nacimiento de Cristo, un soldado lleva escudo con el emblema de orden militar. Epifanía: dos reyes conversan entre sí, el tercero se arrodilla, María sentada muestra al niño y San José asiste estupefacto al acontecimiento. Sueño de los Magos y anuncio del ángel que regresen a su tierra por otro camino. Presentación de Cristo en el templo. Huida a Egipto.

Tercera. Matanza de los inocentes.¹⁰

Las cinco primeras dovelas presentan escenas de la matanza de los niños por los soldados y las madres que luchan por evitar la masacre. En la sexta varios ángeles llevan las almas de los niños envueltas en sábanas. Sigue la escena de Herodes mesándose la barba y le acompañan un soldado y el demonio en forma de ser grotesco y amenazador. El repertorio final repite nuevamente la matanza de los inocentes.

Cuarta. Se representa a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis.¹¹ Todos aparecen sentados, de frente, con nimbo de gloria, largas melenas, en su gran mayoría con tupida barba y con diferentes objetos en las manos: instrumentos musicales o pomos de perfumes. En la dovela central sitúa un ángel de frente, con las alas desplegadas y mostrando un objeto en la mano derecha.¹²

El tímpano. Una cenefa de hojas enmarca los altos relieves del tímpano. En el centro, sentado en el trono de cabecillas de leones y enmarcados por un clipeo de forma almendrada y decorado con piedras preciosas, vemos al padre Eterno que muestra en su regazo al Hijo. Este presenta un libro abierto y bendice con su mano derecha lo mismo que el Padre.

Enmarcado esta "*Maiestas Domini*" hay cuatro ángeles que muestran entre sus manos, todos excepto uno los cubren con velos, los símbolos de los evangelistas. En la parte derecha del espectador vemos a la Virgen sentada en un trono, tocada la cabeza con diadema y mostrando la palma de su mano derecha





Fotografía 5. Fachada oeste: arcadas ciegas, cuerpo inferior izquierdo.

al frente. En el otro ángulo aparece San Pedro, también sentado, con las llaves en la mano derecha y muestra la palma de la otra.

Ventana del muro norte¹³

- Cap. nº 1 Dragones pareados, afrontados y con la cabeza vuelta al lado opuesto.
- Cap. nº 2 Dragones pareados, opuestos y afrontados en el ángulo.

3. ANALISIS DE LA ARQUITECTURA Y DEL RELIEVE

3.1. La arquitectura

Aunque el templo románico no ha llegado completo hasta nosotros, sin embargo los restos que aún podemos ver en la actualidad, permiten proponer una secuencia constructiva que difiere de la mantenida hasta el momento presente.¹⁴ Pensamos que una de las hipótesis de trabajo posibles es que en la construcción del templo románico, lo que ha llegado hasta nosotros, hay tres etapas.

Se aprecia con claridad que al primer momento constructivo corresponde el tramo que precede al actual ábside y la torre adosada al muro norte del mismo (ver fotografía nº 7). El maestro de obras de esta parte y tal vez del ábside románico que ha desaparecido en su totalidad, presenta un tipo de muro de factura diferente al resto, cubre el tramo del templo con bóveda de medio cañón, utiliza arco fajón doblado y la tarea escultórica que analizaremos después, presenta unas características muy diferenciadas del resto (ver fotografía nº 7).

La torre es una sólida construcción de planta cuadrada, con arcadas ciegas en el primer cuerpo y arcos sobre columnas en el superior. Nos presenta un modelo ya plenamente románico y de unas proporciones cuidadas y esbeltas.

Parece que el plan de obras del templo primitivo estaba pensado para un templo de una sola nave, pues así lo muestra el único tramo de la misma que ha llegado hasta nosotros, pero en la segunda etapa se modificará sustancialmente y se levanta un templo de tres (ver croquis).



Fotografía 6. Templo: nave central vista desde el ábside.

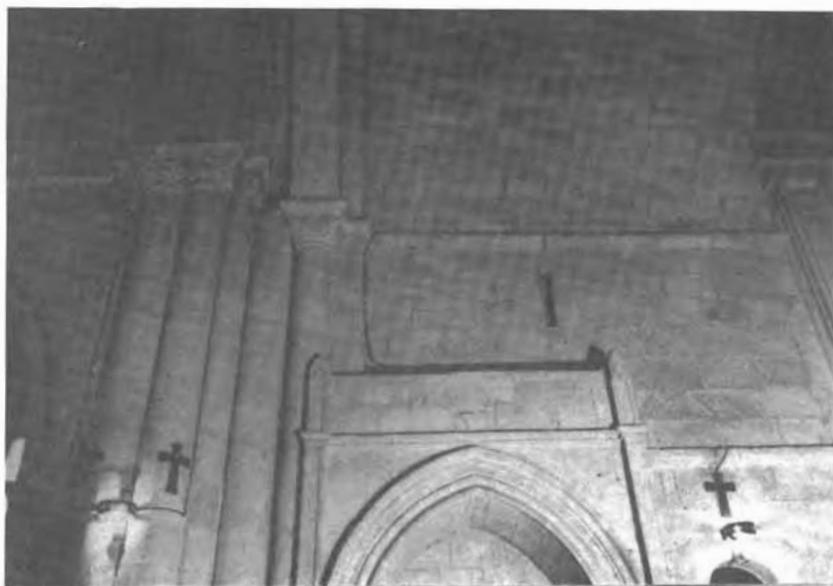
Las modificaciones que sufre el templo antiguo suponen muy probablemente un cambio sustancial de los planteamientos arquitectónicos ideados y pensados por el primer maestro de obras. Hay un engarce entre la primera etapa y la segunda resuelto con poca habilidad y tal vez con muchas dudas (ver fotografía nº 7). La nave central del nuevo edificio se eleva muy ligeramente sobre la altura de la anterior, la cubierta es de medio cañón apuntado y los arcos fajones son sencillos. Se añaden las naves laterales, notablemente más bajas que la central, que sirven como descarga de los pesos de la primera. Estas son muy oscuras, la cubierta es de bóveda de medio cañón y los arcos fajones se apean sobre columnas en el pilar y sencilla ménsula en los muros norte y sur (ver croquis).

Seis pesados y voluminosos pilares exentos, aunque en la actualidad únicamente lo estén cuatro, soportan la estructura de la nave central. La base de todos ellos es octogonal y sobre la misma se estructura el pilar cruciforme. La forma que presentan está pensada para recibir arcos doblados, tanto los formeros como los fajones, pero únicamente lo son los primeros. Las columnas entregas sobre las que se apean los arcos fajones son dobles en todos los casos excepto en los pilares dos y siete. Finalmente hay dos pilares adosados al muro del hastial que presentan las mismas características de la parte correspondiente del que está exento (ver fotografía nº 6).

El muro oeste (interior) presenta algunos aspectos que deben ser analizados, aunque sólo sea someramente. Hay una hilada de sillares, cuarta bajo el rosetón, que parece indicar que a partir de ella hay una nueva etapa en la construcción del templo y existe un cambio en las tareas arquitectónicas. El mismo rosetón tiene falta de espacio y parece colocado allí de forma un tanto forzada, como si fuera pensado y colocado allí después de la fábrica del muro (ver fotografía nº 6).

La hilada de sillares a partir de la que cambia la construcción del muro del hastial, coincide con el tejadillo que remata la fachada exteriormente. Tal vez sea un indicio de algunos cambios habidos a lo largo del tiempo en la factura de la fachada oeste (ver fotografía nº 6).

En las naves laterales, muro del hastial, se practican dos sencillos vanos de aspillera, pero uno de ellos está completamente descentrado. Ello nos hace



Fotografía 7. Interior: punto de entronque de la parte primitiva y de la primera ampliación.

suponer que ha existido algún cambio de planes y ha afectado fundamentalmente a este muro oeste.

El interior de este templo, la reforma que en él se ha producido, nos ofrece espacios cuidados, muy valorados y de una factura técnica muy depurada y cuidada. El maestro de obras ha dado notable importancia a los pilares, pues ocupan una parte considerable del espacio interior. Resulta en su conjunto una obra un tanto pesada, pues le falta altura para el tipo de arcos fajones utilizados. La poca habilidad con que ha resuelto el problema de la iluminación, añade una cierta tosquedad y dureza al conjunto del interior de este bello edificio. A veces parece como si estuviéramos en el interior de un templo cisterciense.

El nuevo templo, resultado de las reformas del segundo maestro de obras, se nos presenta pesado, oscuro y con una nave central con claro predominio respecto a las laterales. La altura de la nave central resulta desproporcionada en relación con los pilares, que parecen pensados por su grosor para sustentar un peso considerablemente mayor que el actual. El tipo de arco fajón utilizado, de formas muy próximas al mundo cisterciense y la pobre resolución de la iluminación, hacen pensar que la cubierta fue realizada en un tercer momento (ver fotografía nº 6). Si ello no fuera así, lo que sí existe es un cambio de planes muy notable que minimiza la calidad constructiva del templo.

Es igualmente reseñable la poca habilidad del maestro de obras para resolver el punto de encuentro de las dos construcciones. Se respeta parte del primitivo templo, pero éste condiciona al nuevo en la altura. Muy probablemente la parte antigua que ha llegado hasta nosotros se respeta en un primer momento como lugar para celebrar el culto, pero pensando en su destrucción una vez terminado el resto y a continuación hacer la parte destinada a ábside. Por razones que desconocemos no se llega a completar el plan y tenemos en la actualidad esa clara muestra de las dos etapas constructivas.

La quinta columna colocada entre las dos entregas antiguas y el pilar de nueva factura demuestran que el maestro de obras piensa en un pilar exento (ver fotografía nº 7) y por tanto tendría que haber desaparecido el ábside y tal vez el tramo de la nave. Consideramos que la torpeza del entronque de las dos etapas se debe a esos planos que no llegaron a realizarse. No parece concebible

en un arquitecto de la preparación técnica del que nos ocupa de una resolución tan poco afortunada a un problema menor.

Del análisis de ese tramo y del punto de encuentro de los dos momentos constructivos, se deduce que el tramo más antiguo debe corresponder necesariamente a uno de los del templo primitivo y no puede ser del ábside.¹⁵ Según ello de éste no conservamos nada en pie y la torre estaría adosada al muro norte de la nave.

La fachada exterior del hastial se nos presenta como una construcción de notable rareza por estos pagos y por consiguiente podemos afirmar que el maestro de obras realiza un trabajo de notable originalidad y tal vez no despreciable personalidad (ver fotografía nº 1). Se puede afirmar que su estructura es un hecho único dentro del panorama de la arquitectura románica castellana e hispana. El arquitecto que la diseña muy bien pudo ser concedor de modelos foráneos e incluso él mismo puede ser considerado de procedencia no castellana. Si atendemos a lo que han expresado quienes nos han precedido en el análisis de la misma, el modelo es foráneo y de procedencia francesa y, más en concreto, aquitana por el lugar de origen de la reina castellana Leonor de Aquitania, tal vez uno de los comitentes más destacados.¹⁶ Sin entrar en esa cuestión, difícil de resolver por otro lado, lo cierto es que quien fuera maestro de obras aquí, nos dejó una obra llena de equilibrio, armonía y notable plasticidad, por la que merece ser considerado uno de los más notables artistas del momento.

Se aprecia un estudio compensado de los diferentes componentes de la fachada para resaltar y destacar sobremanera la portada que ejerce la atracción de un imán sobre el espectador. El juego de arcadas ciegas, la presencia de un banco muy resaltado, la diferencia de altura de las arquerías y el juego de líneas horizontales y verticales, dan al conjunto una sensación de equilibrio y serenidad (ver fotografía nº 1).

Las líneas horizontales del banco y arquería, los huecos de éstas y la línea de impostas de los capiteles, junto con el adelantamiento de la portada, son los componentes que marcan el punto de tensión y atención hacia ésta. Es un efecto buscado y logrado por este notable arquitecto. La fachada primera acaba en la cornisa del segundo cuerpo de arcadas ciegas y en el tejadillo que remata la portada (ver fotografía nº 1).

Esta parte de la fachada da al conjunto un aire solemne y ceremonial. Además de su rareza, la misma parece adosada al resto del edificio, no participa totalmente del mismo y tiene vida propia y gran personalidad.¹⁷ Ese juego de líneas y la clara contraposición de las verticales y horizontales introducen un equilibrio pocas veces logrado.

El cuerpo que remata esta fachada, aún siendo una obra de notable calidad plástica y constructiva, rompe el sentido armónico y equilibrado que respira el resto y resulta un tanto forzada su presencia. Parece como si su realización fuera fruto de un tercer maestro de obras o fuera impuesto por las costumbres culturales o deseos de los comitentes. El mismo añade aún más si cabe, la sensación de postiza y adosada que tiene esta fachada como ya apuntábamos líneas arriba. Además los pequeños vanos que dan a las naves laterales están descendidos respecto a ellas y tienen factura diferenciada cada uno de ellos.¹⁸ El remate triangular, el encaje del rosetón en el mismo y respecto a la nave central y la forma forzada como se incardina este tercer cuerpo con el resto del templo, nos hacen pensar en un tercer arquitecto o tal vez en una obra realizada después del resto y colocada aquí un poco a la fuerza y sin mayor sentido. Las esquinas del alzado de la fachada se encuentran ligeramente molduradas hasta la altura de las ventanas de las naves laterales y se corresponde con el alero de las naves laterales, pero a partir de ahí su factura cambia (ver fotografía nº 1). Ello muy bien puede ser una prueba más del cambio de planes que supone el remate



Fotografía 8. Interior: capitel nº 15. Hojas de acanto.

actual y la colocación del bello rosetón, seguramente para tratar de paliar en parte la escasa luz del templo.

El rosetón es de unas trazas de inestimable calidad y de una realización muy depurada, tanto en lo que se refiere a las arcadas como a la tracería de arcos y columnas. Es un modelo que enlaza perfectamente con el existente en Santa María de Huerta.

Volviendo al interior del templo debemos recalcar otra vez la desproporción existente entre los pilares y la altura del templo. El tipo de cubierta actual, la ausencia de una iluminación de la nave central desde vanos colocados en la misma, el tipo de arcos tan cercanos al modelo cisterciense, nos hacen pensar en que el remate de la fachada oeste y la cubrición de la nave central son de un mismo arquitecto, seguramente diferente del que realiza el segundo plan de obra de este monumento.

3.2. El relieve

No pretendemos dedicar ahora un espacio a analizar la temática esculpida (remitimos a la enumeración de la misma), sino que más bien queremos estudiar el relieve desde el punto de vista técnico y estilístico. Desde esta óptica se aprecian notables diferencias, que muy bien pudieran señalar la presencia de varios talleres en la parte románica de este monumento.

Salvo en el tramo más antiguo, el relieve es medio o escasamente alto, la labra cuidada y efectista pero poco detallista y minuciosa, tanto que a veces se pudiera pensar en un trabajo en serie. Se observa la utilización de unos pocos esquemas compositivos repetidos continuamente, según se trate de temas históricos, animales o vegetales. En general los escultores se nos muestran como buenos conocedores de la composición, valoran con cierta soltura los ritmos, los planos, los huecos, las texturas, etc. Estamos ante unos artistas dominadores del oficio, que son aceptables artesanos pero que demuestran poca capacidad creativa y de innovación.

Estas generalidades necesitan algunas matizaciones que nos permitan un análisis más pormenorizado y puntual del relieve de Santo Tomás. Del primer perio-



Fotografía 9. Interior: capitel nº 13. Ataurique con cabecillas de león.

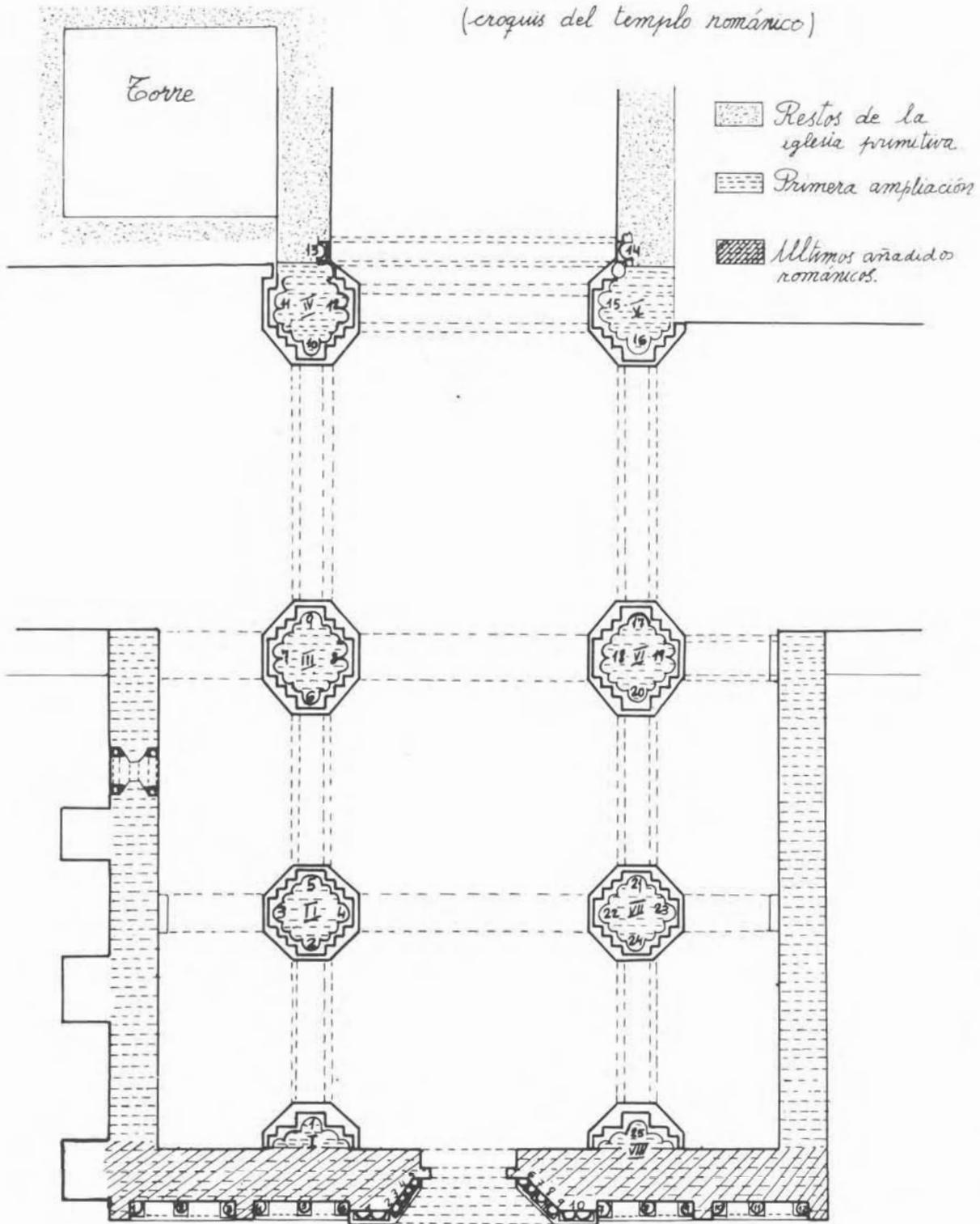
do constructivo poco ha llegado hasta nosotros y únicamente podemos ver dos capiteles de la nave, los cimacios, una cornisa y medios capiteles de la torre. Aún siendo poco se aprecia en todos los casos una técnica escultórica muy similar, tanto en la forma de labra como en los esquemas compositivos utilizados. El escultor o escultores demuestran poco dominio del oficio y su obra carece de originalidad. La trama vegetal forma un entrelazado de tallos nacidos de cabecillas de leones que acaban formando una decoración de ataurique (ver fotografía nº 9).¹⁹ Es una composición habilidosa, de labra aceptable y notable plasticidad, aunque carente de inspiración y personalidad. Bastante más tosca es la escena de los centauros y sirenas del capitel opuesto (nº 14, ver croquis), donde los seres fantásticos se mueven con torpeza y sin elegancia. En los dos casos, también los capiteles exteriores, el relieve es bajo, la labra dura y la composición poco afortunada y carente de calidad. El escultor parece repetir modelos vistos pero no sabe hacer una interpretación personal de los mismos.

El relieve de los capiteles restantes del interior (veintitrés en total) presentan características muy diferentes respecto a los precedentes. La temática es fundamentalmente vegetal: acantos, hojas y palmetas, excepción hecha de cinco capiteles (nº 8, 9, 10, 11 y 12). Que tienen en su gran mayoría seres fantásticos: basiliscos (cap. nº 8), leones alados antropomorfos (cap. nº 9), leones pareados y afrontados (cap. nº 10, fotografía nº 11), leones pareados y afrontados (cap. nº 11, fotografía nº 11) y grifos (cap. nº 12). Tanto en la labra como en la composición de estos temas se aprecian pautas comunes. Los ritmos contrapuestos de los cuellos, alas, patas y cuerpos se repiten de forma bastante uniforme pero con una notable habilidad. El maestro que ha labrado estos temas domina el espacio, juega con los huecos y valora con gran acierto las texturas. Aunque el acabado no es minucioso, las formas son claramente impresionistas, se ha conseguido un relieve de notable plasticidad y calidad escultórica.²⁰

En la temática dominante, la vegetal, se aprecian con claridad dos manos. De un lado está el escultor que labra los capiteles nº 4, 5, 8, 12, 15 (fotografía nº 8), 18, 21 y 22. En todos los casos el tema es similar, una hoja estilizada con o sin fruto que acaba en forma de abanico. Sobre el motivo se introducen variaciones en la labra de los detalles y de los frutos. Los ritmos, la valoración de

Santo Domingo de Soria

(croquis del templo románico)



Croquis del templo románico de Santo Domingo de Soria.

los planos, el sentido aéreo y la integración de los huecos en la composición nos hablan de una misma mano que busca romper la monotonía de un único tema. Por su trabajo nos parece ser la misma mano que hace los capiteles de los seres fabulosos.

El escultor que trabaja estos temas se nos muestra suelto, dominador del espacio y con notable capacidad creativa. En su obra bulle el mundo del arte y de la creación artística con una fuerza notable y pocas veces superada. No parece que su labor obedezca a obligaciones impuestas, a programas iconográficos de la cosecha del comitente o simplemente su trabajo sea un trabajo de escuela. Estamos ante una artista que recoge el sentir y la cultura del momento con notable calidad artística.

Los restantes capiteles, todos ellos de temática vegetal, presentan mayor torpeza tanto en la labra como en la composición. Nos atrevemos a decir que parecen salir del taller y que son fruto de la escuela. Tal vez estas obras sean del mismo taller, pero en su acabado final no ha intervenido la misma mano que en los precedentes. Así se puede comprobar en los capiteles: nº 1, 2, 6, 9, 16, 17 (fotografía nº 10), 20, 24 y 25. Es claro que todos ellos pertenecen a la misma escuela que los anteriores pero su escultor demuestra mayor torpeza que quien trabaja los demás capiteles de esta segunda etapa analizados hace un momento.

El relieve de la fachada presenta notables diferencias entre sí y sobre todo en relación con el de los capiteles del interior que acabamos de analizar. Hay por lo menos dos momentos o dos talleres: uno que realiza la portada y dos primeros cuerpos de arquerías y otro que labra el rosetón.

La portada presenta un claro programa iconográfico con los ciclos de Navidad y Pasión, la Maiestas Domini con el Tetramorfos, los ancianos del apocalipsis y algunos episodios del Génesis. En todos los casos el escultor, entendido como el maestro director del trabajo, ajusta su discurso estético a formas convencionales y escolares. El relieve es alto, lo excava y despega del fondo, a veces lo enmarca en arcadas de medio punto; las figuras humanas son antinaturalistas, impersonales y responden a un arquetipo muy común en la época. Carece de habilidad para componer una escena, limitándose a colocar unos personajes al lado de otros. Están casi siempre en posición frontal, adoptando una actitud solemne e hierática plena de convencionalismos. No observamos que la creación de la escena sea fruto de la conjunción de varios factores que creen puntos de tensión y atención. La labra en general es dura, poco detallista y de poca calidad plástica. Es un artista que utiliza con acierto el marco para crear un volumen notable y que las figuras parezcan adosadas al fondo.

Nos parece especialmente significativo el relieve del tímpano porque es una notable síntesis del resto de la portada. En él se expresa con mayor claridad si cabe la notable carga ideológica que tiene toda la portada. Tanto la figura del Padre Eterno, como la de Cristo, la Virgen o San Pedro, expresan la idea que de la religión y de la autoridad se deseaba transmitir al espectador por parte del comitente y que el artista ha recogido admirablemente. Ello es una prueba de la poca independencia y capacidad creativa del escultor. Este se debe a los planteamientos de los comitentes. Las figuras adoptan una actitud solemne y rígida, propia de los personajes y del tema que se representa. El artista no goza de la libertad creativa e interpretativa que vimos en numerosos capiteles del interior.

Esa rigidez de formas y ritmos se rompe en la línea de impostas, donde vemos otro artista. Seguramente estamos ante el mismo taller y tal vez la misma persona, pero aquí se expresa con mayor libertad y nos muestra sus dotes como escultor y su buen saber hacer. Este trabajo está lleno de la frescura e imaginación que no vemos en el resto de la portada. Pensamos que el trabajo de la línea impostas y el restante son obra del mismo taller y seguramente su autor sea la misma mano.



Fotografía 10. Interior: capitel nº 17. Acantos y palmetas.

Aunque bastante próximos a la portada, los capiteles de las arcadas, nos muestran hasta que punto un mismo taller puede producir obras tan desiguales en función del lugar que ocupan y valor que se las atribuye. Nuevamente volvemos a encontrar trabajos muy diferenciados desde el punto de vista artístico, según estemos ante temas historiados, vegetales o animales. Esos extremos vienen marcados por los capiteles nº 5 (Epifanía) y 6 (leones rampantes, fotografía nº 5). En el primero vemos reiterados los convencionalismos: rigidez, solemnidad y ausencia, vivacidad y creatividad;²¹ en el segundo vemos ritmos contrapuestos, cierta vivacidad, una clara idea de composición y en suma una obra llena de la vitalidad y calidad plástica que no tiene la anterior. Sin embargo las técnicas de labra, los zarcillos del cimacio y el tipo de relieve nos están hablando que las obras salen de un mismo taller y seguramente son realizadas por el mismo escultor.

Los ritmos contrapuestos, la valoración de los planos y huecos y la calidad plástica de los leones rampantes (cap. nº 6, fotografía nº 5), se repiten en la mayor parte de los veinticuatro capiteles de los dos cuerpos de arcadas ciegas. Eso sucede cuando la temática esculpida es vegetal o animal. Las formas más rígidas y solemnes las encontramos en la temática historiada. En estas ocasiones el escultor se ajusta a los esquemas vistos en la portada. Pensamos que a pesar de las diferencias observadas hay suficientes elementos que apuntan a que tanto el relieve de las arcadas ciegas como el de la portada son obra de un mismo taller. Este se muestra dominador y creador cuando labra obras no sujetas a esquemas rígidos, pero cuando se enfrenta a obras historiadas repite esquemas escolares cargados de convencionalismos y con claras connotaciones artesanales y poco artísticas. Los escultores de este taller parecen buenos conocedores del oficio, son artesanos bastante cualificados, pero de escasa capacidad como artistas.

Finalmente el rosetón presenta una perspectiva artística claramente diferenciada del resto del trabajo de esta fachada. El relieve es alto, la labra dura y expresionista, de trazos contrastados y la composición sigue pautas claramente escolares. El artista demuestra ser dominador de la técnica, buen conocedor del oficio y sabedor de las buenas artes de la escuela. La temática difiere de la vista tanto en la portada como en las arcadas y enlaza con la silense.

La utilización de ritmos contrapuestos, la forma de valorar los planos, la integración de los huecos y el destacado papel que juegan las texturas, relacionan este trabajo con el de los capiteles del interior. Desde el punto de vista técnico es la parte más cuidada y depurada del relieve visto en este monumento. El escultor parece particularmente dotado para la labra de animales y elementos vegetales, como ya observamos en los capiteles del interior. Parece como si disfrutara con ello y su creatividad se manifestara particularmente en esta ocasión. Nuevamente volvemos a ver al artista que nos ofrece su propia obra de creación trabajando con entera libertad.

4. EL ARTE Y LOS ARTISTAS DE SANTO DOMINGO

Al hilo de lo hasta aquí analizado surgen numerosas dudas y preguntas que debemos hacer a este notable monumento en relación con la obra de arte. Deseñaríamos saber los nombres de los autores, tanto de quiénes encargan el trabajo como de los que lo realizan, pero la documentación guarda silencio casi total.

La primera interrogante planteada está relacionada con la labor que hacen estos artistas y si realmente el trabajo es completamente suyo o tal vez en él tiene un papel predominante el comitente. Si nos fijamos en el relieve del interior, del rosetón o sencillamente de las arcadas ciegas de la fachada, parece que los escultores gozan de notable libertad, que plantean su propia idea del arte y que su capacidad creativa es tanto mayor cuanto mayores son sus cualidades como artistas. Quien dirige esta obra a nivel escultórico no es precisamente original pero si se nos presenta como un notable artesano y buen conocedor de la técnica y de su oficio. Es un maestro que sigue con acierto planteamientos escolares en temas y esquemas compositivos y los interpreta con notable acierto y pericia. En esta parte plasma igualmente los hábitos culturales del momento en que trabaja y su obra es reflejo de las inquietudes de su época. La concepción que el artista-artesano tiene del arte, de la belleza y de lo hermoso se puede seguir a través de la obra que nos ha dejado en el interior del templo.²²

La obra esculpida en la portada presenta un panorama muy diferente y es en parte más fruto de los planteamientos ideológicos y culturales del comitente que del artista. En ella se ve con cierta claridad la imposición de temas y modelo a un escultor. Este se nos muestra poco creativo y sin calidad cuando realiza el programa prefijado. En el mismo se acomoda fielmente a los convencionalismos al uso y en ese sentido su obra es la propia de un taller y quien la labra no pasa de ser un buen artesano, pero no tiene la categoría de artista pues no es un creador. El mismo escultor deja otros trabajos en la portada y fachada en los que se expresa con mayor libertad y en ellos vemos la capacidad creativa y artística del maestro.

El comitente tiene un destacado papel en la portada pues deja claramente impuesto su programa iconográfico y el artista se pliega a los planteamientos del patrono: rey, reina, clérigos o representantes del municipio de Soria. Aunque no sepamos el nombre de ninguno de ellos si podemos seguir en la portada las ideas y la forma de pensar que tenía en relación al hecho religioso.

Bien distinto es el panorama que nos presenta la parte arquitectónica. El interior resulta oscuro, un tanto pesado y en el mismo tienen notable protagonismo los sólidos y voluminosos pilares. Los arquitectos, seguramente tres, presentan un trabajo poco original que se encuentra muy en consonancia con las obras más señaladas del momento. Los maestros de obras que dan fin a la iglesia demuestran conocer las técnicas y las formas constructivas de la segunda mitad del siglo XII y a ellas se acomodan. A pesar de la escasa conjunción existente entre los tres momentos de la construcción del templo, se puede afirmar que quienes dejan más claramente su impronta son el primero y segundo arquitecto.

Aquél condiciona el trabajo de sus predecesores y éste debe continuar las obras sin romper del todo con el pasado. A pesar de todo el resultado final es una obra original, de no desdeñables calidades constructivas y es una muestra de la maestría de sus autores.

A buen seguro que el elemento más señalado y original que presenta este monumento es la fachada occidental. Quien hace las trazas, seguramente el segundo maestro de obras, quien amplía el templo primitivo, se nos muestra como un artista audaz e innovador en relación con lo que es la norma de las fachadas en la zona. A este maestro atribuimos la portada y los dos cuerpos de arcadas cugas. Este artista se nos manifiesta con notable sensibilidad y capacidad creativa. Su trabajo es de gran originalidad y muestra de la preparación técnica y artística.

Quien da fin a la fachada con el rosetón y el tercer cuerpo traslada con acierto elementos arquitectónicos de otros lugares a éste. Particular calidad tiene el rosetón tanto por su factura estructural como por los aspectos decorativos. Ello sólo nos habla de la importancia de maestro que hace sus trazas.

Los maestros que hacen la fábrica y labran el relieve de este singular y notable monumento de Santo Tomé, deben recibir la denominación de artistas en el sentido más amplio de la palabra, pues la obra que nos han dejado así lo demuestra. Como decíamos más arriba unos muestran mayor capacidad de inventiva que otros, algunos se ven sometidos al dictado de los comitentes y de los hábitos culturales, pero en todo caso demuestran su capacidad creativa y son buenos artesanos y conocedores de su oficio.

No conocemos el nombre ni tampoco el origen de los sucesivos maestros que levantan esta importante obra, pero ello no nos parece una carencia fundamental, pues tenemos su trabajo y a través de él podemos seguir el sentir artístico y los planteamientos estéticos que hicieran posible la obra tal como la conocemos. Tal vez si supieramos el lugar de procedencia del maestro de obras quedaría más claro el origen de la fachada, que para algunos historiadores es ciertamente francés.²³ No tenemos esa fortuna. A pesar de todo la traza de la obra tiene suficiente calidad y entidad propia, como para que ese asunto tenga una consideración muy secundaria.²⁴

5. RELACIONES DE SANTO DOMINGO CON EL ROMANICO DEL ENTORNO

Los artistas-artesanos que realizan el templo de Santo Domingo, aún siendo buenos conocedores del oficio y poseedores de una técnica bastante depurada, no dejan de ser deudores de las corrientes culturales de la segunda mitad del siglo XII y de la gran escuela nacida en torno al cuarto artista del claustro inferior de Silos (*Expresivo Culto*²⁵). Las relaciones con el mundo exterior son de información y simpatía cultural, no de dependencia y copia de lo que hacen otros creadores. El mundo que les rodea sirve de soporte a su trabajo, la escuela silense informa de algunas formas e ideas en boga y todo ello es pasado por su tamiz hasta ofrecernos su propia y personal manera de entender el arte.

Donde apreciamos mayor originalidad y creatividad de los maestros de Santo Domingo respecto a lo que se hace en la zona, es en la arquitectura, sobre todo en la fachada. La organización de la misma en dos cuerpos de arcadas ciegas y la manera de adelantar la portada son una prueba de ello. El remate con el espectacular y cuidado rosetón introduce otra importante novedad en las obras románicas que han llegado hasta nosotros, aunque este elemento no resulte raro en el románico castellano.

Si descendemos a establecer una comparación de la arquitectura del interior del templo, encontramos parecidos con el burgalés de Moradillo de Sedano. Apreciamos una valoración bastante parecida del espacio, la cubierta presenta



Fotografía 11. Interior: capiteles nº 10 y 11. Leones y leones alados.

importantes similitudes, pero las diferencias son igualmente notables. Santo Domingo tiene tres naves y Moradillo sólo una, en ésta no encontramos los pilares de la primera y las bóvedas del templo burgalés son más alancetadas que las del soriano. El artista de Moradillo utiliza arcos fajones doblados, su templo es bastante esbelto y recibe una adecuada iluminación, todo lo cual no aparece en Soria.

Los artistas que proyectan las dos obras muy bien pudieran ser la misma persona y pertenecer a una misma escuela y hasta formar parte de idéntico taller. Pensamos que el arquitecto que inicia la ampliación de Santo Domingo, quien hace las trazas de las tres naves y la fachada, bien puede ser el mismo que levanta el templo burgalés. El fin de las obras del edificio soriano (remate de la fachada y cubierta de la nave central) son obra de una persona diferente. Esta parte es un elemento poco afortunado de la fábrica de Santo Tomé y su torpeza puede ser debida a la servidumbre que impone el templo precedente o a algunas dificultades económicas que no permiten completar los planes iniciales.

Las columnas entregas que arrancan del pilar y llegan a la base de la bóveda (fotografía nº 6), salvadas las distancias, presentan notables semejanzas en ambos casos. Pensamos que son debidas a dos factores: uno escolar y otro a la evolución cultural del momento en que se hacen ambos monumentos. Aunque la escuela a la que pertenecen tiene gran fuerza y arraigo y el modelo del que parten ambos arquitectos pueda ser el mismo, cada maestro deja patentes sus propias señas de identidad y su concepción del arte.

En ambos templos se aprecian ya unas proporciones, una valoración del espacio, unos sistemas constructivos y la utilización de un tipo de pilares y columnas característicos de la segunda mitad del siglo XII y que bien pueden estar incluidos dentro del "protogótico" o "tardorrománico".²⁶ A pesar de todo se siente una gran cercanía entre ambos maestros bien sea por pertenecer a la misma escuela o por la impronta cultural de la segunda mitad del siglo XII. Ambos anuncian las corrientes innovadores que darán notables frutos. La forma y las proporciones del arco utilizado en Santo Domingo tiene mucha relación con lo que se hace por entonces en algunos monasterios cistercienses castellanos: Santa María de Valbuena y Santa María de Huerta.

Si comparamos el relieve las relaciones con el entorno artístico son más evidentes. La temática vegetal del interior palmetas, acantos, hojas en forma de abanico, etc., se repiten en Moradillo de Sedano, La Vid, Burgo de Osma, claustro inferior y superior de Silos, Hontoria de Valdearados, San Pedro de Soria...²⁷. La similitud entre estos y otros muchos lugares que podríamos citar no acaba en el tema. La técnica de labra, los esquemas compositivos, la valoración de los huecos y la importancia de los planos nos hablan de obras de escuela o taller. Parece evidente que existe un punto de encuentro entre todos los monumentos citados y que suponemos todos pueden tener un punto de inspiración común: el cuarto maestro del claustro inferior de Silos (cap. nº 49 galería sur). Parece que todos los escultores que trabajan en los lugares citados y muchos más que se podrían enumerar, realizan su trabajo en la segunda mitad del siglo XII y tienen importantes relaciones con la escuela formada en torno al *Expresivo Culto*.²⁸ Estas no parecen de dependencia escolar únicamente, sino que más bien son la expresión de la difusión cultural del momento y de la confluencia de un numeroso grupo de artistas: unos formados en Silos y otros que siguen las pautas que allí se gestan. Entre ellos existen diferencias y en ningún caso son copistas de lo que pudo tener como origen el claustro de Silos. Cada uno de ellos tiene entidad suficiente para interpretar y recrear los modelos escolares y superar al maestro.

El tema de los animales pareados, afrontados y opuestos se repite con asiduidad en todos los lugares citados, aunque con pequeñas variantes. Los dragones, basiliscos o grifos repiten siempre un mismo esquema compositivo, aunque los logros artísticos en cada caso presenten un panorama claramente diferenciado. Los artistas de Santo Domingo repiten los temas de forma poco afortunada, sin demasiada calidad y muy pegados al modelo o influencias recibidas. Sus animales resultan corpulentos, sus movimientos pesados y los ritmos muy rebuscados y poco logrados. Se puede afirmar que su obra carece de frescura y espontaneidad. Lo mismo sucede en la portada de Moradillo de Sedano y en la de Cerezo de Riotirón. Los artistas del Burgo de Osma, Ahedo de Butrón, Hontoria de Valdearados, Caracena, Tiermes, Jaramillo de la Fuente, etc., resuelven el tema con más soltura y elegancia y sus animales resultan más airosos y los ritmos más vivos y de mayor plasticidad. El trabajo de estos últimos artistas enlaza más con la calidad que nos ofrece el cuarto artista del claustro inferior de Silos.

El escultor que labra los relieves de la segunda arquivolta del óculo de la fachada (rosetón) plasma temas y esquemas vistos en las arquivoltas de las arcadas de la sala capitular del Burgo de Osma y tercera arquivolta de la portada de Cerezo de Riotirón. Ello no quiere decir que el maestro de este rosetón copie el trabajo de los otros lugares. De los tres es el artista del Burgo el que muestra más acierto y calidad en el trabajo. El de Santo Domingo parece realizar algo impuesto u obligado por las modas del momento. Parece como si deseara trasladar a esta portada lo más granado y en uso del momento, pero sin la habilidad suficiente para dejar patente su sello personal. Tal vez aquí repita esquemas y formas estrictamente escolares.

De otro lado las hojas de los capiteles de las columnas del rosetón, el tipo de puntas de diamante empleadas y las hojas de la primera arquivolta, presentan notables similitudes con las realizadas en el cercano claustro de San Pedro. No sólo el tema sino también la técnica de labra y las formas de composición son tan semejantes, que parecen salidas de la misma mano. Nos parece que el último taller que trabaja en el claustro de San Pedro (quien realiza la galería este y las diferentes portadas y ventanas) lo hace también en Santo Domingo. A buen seguro que el mismo taller se traslada a trabajar en la iglesia de San Juan de Rabanera (Soria) y realizan los relieves del ábside y crucero.

Los ritmos de los capiteles de las arcadas ciegas de la fachada, tanto vegetales como animales, tienen notable parecido con los del claustro de San Pedro. En estos temas se muestran más dominantes de la composición y del espacio escultórico y abandona las rigideces de los temas estrictamente escolares o que deben ser tratados con determinados convencionalismos. La técnica de labra de ambos lugares es muy similar y todo hace pensar que los escultores de ambos monumentos son del mismo taller y tal vez las mismas personas.

La portada ofrece un panorama muy distinto, nos referimos a los relieves de los capiteles, arquivoltas y tímpano. Los escultores que los trabajan se nos muestran sometidos a determinados convencionalismos que limitan en gran medida su libertad de expresión artística. De otro lado el marco reduce considerablemente la capacidad de acción del maestro. La temática de la Navidad y ciclo de la Pasión no la encontramos desarrollada de la misma forma en ningún lugar, pero si aparecen escenas sueltas en diferentes lugares.

En el Burgo de Osma vemos varias escenas del ciclo de la Navidad: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores y Matanza de los Inocentes. Aunque el desarrollo del tema difiere, sin embargo se aprecian importantes semejanzas en la forma de componer la escena, el tipo de relieve y la forma de realizar la labra. Pensamos que los escultores de ambos lugares tienen notables semejanzas y pertenecen a una misma escuela. La misma afinidad se aprecia en el ciclo de la Pasión, aunque nuevamente el desarrollo temático es muy distinto en ambos monumentos.²⁹

Encontramos repetido en varias arquivoltas el tema de los ancianos del Apocalipsis: Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Cerezo de Riotirón. El tipo de relieve, la composición, la labra de las vestiduras y los formulismos utilizados en los cuatro lugares nos hablan de un tronco común y que los escultores que trabajan en estos lugares pertenecen a una misma escuela.³⁰ Tal vez sea el escultor de Ahedo quien realice el trabajo con mayor soltura y calidad plástica, pero los demás demuestran poseer un dominio notable del oficio. Se aprecian importantes relaciones entre los escultores que lo realizan que nos hacen pensar en su pertenencia a una misma escuela que presenta no pequeñas proximidades con los dos últimos artistas del claustro inferior de Silos.

La composición del tímpano es otro elemento común con Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón y Gredilla de Sedano, aunque en estos dos últimos lugares el tema sea diferente. La mayor proximidad temática, compositiva y técnica de labra se da con Moradillo. Las diferencias entre ambos lugares se aprecian en pequeños matices: en Santo Tomé vemos al Padre Eterno con el Hijo y en Sedano encontramos la *Maiestas Domini*, el clipeo aparece decorado con perlas en el primer caso y en el segundo tiene una inscripción, pero el resto es muy similar en los dos lugares. En ambos lugares la labra de los pliegues tiende a formas barrocas, con formas claramente ornamentales y poco naturalistas. En Moradillo la labra es más dura pero con mayor calidad expresiva. El escultor de Santo Tomé excava más el busto y las figuras parecen adosadas al soporte, mientras en el caso burgalés se hace de forma más vertical y las figuras participan mucho más del tímpano.

Los esquemas de la escena son comunes, tal vez procedentes de una escuela común, pero cada artista deja su huella y hacer personal. En ambos casos se respetan los mismos convencionalismos y las esculturas transmiten la idea de solemnidad, autoridad y son hieráticas. Se percibe a través de ellas la idea de dominio, poder y autoridad y éste es tal vez el aspecto que más aproxima a ambos maestros.

Una idea similar en cuanto a la composición y a las formas externas se expresa en los tímpanos de Gredilla de Sedano y Ahedo de Butrón. Las formas de labra, el tipo de pliegues y las actitudes de los personajes son comunes. Parece

de mayor calidad plástica el trabajo del último lugar, este escultor realiza un trabajo más depurado técnicamente y su obra está impregnada de mayor frescura y originalidad que los restantes.

No podíamos concluir esta breve incursión por el románico de la zona para tratar de ver las posibles relaciones con el de Santo Domingo sin hacer un pequeño alto en el claustro de Silos. El tercero de los escultores silenses nos ha dejado dos capiteles con parte de los ciclos de La Navidad y de la Pasión (nº 38 y 40). El primero presenta la Anunciación, Visitación, Nacimiento y Huida a Egipto, que hemos visto en la tercera arquivolta de los huecos, tipo de figura humana utilizado y técnica de labra. El mismo panorama tenemos con el otro capitel (nº 40): entrada en Jerusalén, Última Cena y Lavatorio. El sentido realista de las caras, la forma de crear un punto de tensión en la escena y la manera de lograr el espacio, difieren radicalmente en ambos casos. Si alguna relación existe entre ambos escultores, y existe, es la de labrar el mismo tema y que tal vez la fuente del artista soriano pueda ser el claustro silense.

El tímpano silense de una de las portadas de la iglesia,³¹ actualmente en el museo, tiene como tema fundamental la Presentación de Cristo en el templo. Esta se ve acompañada de una escena del nacimiento y otra de la Epifanía. El dominio de la composición del escultor silense, la forma fácil y elegante de plasmar el movimiento de la figura humana, las proporciones que ésta tiene, la técnica de labra, etc., nos hablan de un artista notable y que goza de gran autonomía en su trabajo, tal vez por sus cualidades excepcionales. Todo ello no lo vemos en el tímpano de Santo Domingo y tampoco en los otros citados y todos ellos tienen un tronco común y pensamos que su fuente hay que buscarla en Silos.

La distancia es aún mayor si comparamos el relieve de la Anunciación-Coronación con el tímpano de Santo Tomás. El escultor silense ha logrado un asombroso dominio del espacio, las esculturas rezuman naturalismo y la composición se ha logrado mediante la cuidada conjunción de distintos elementos. Es clara la enorme distancia artística entre ambas obras, pero ello no empuja al escultor soriano, pues éste demuestra poseer un notable dominio de la técnica y pensamos que bien pudiera formarse en el taller silense como sucede con los artistas de los demás monumentos citados.

Se podría multiplicar y aumentar la nómina de monumentos que guardan alguna relación con el templo de Santo Domingo, pero los citados quieren ser una pequeña muestra de la amplitud que tiene esta escuela y además el presente trabajo no permite una relación exhaustiva. Pensamos que con ello queda demostrada la presencia de esa forma de entender el arte en la segunda mitad del siglo XII. Seguramente el *Expresivo Culto* pudo ser el creador de la escuela, pero ello no quiere decir que todo proceda de Silos.

La iglesia de Santo Domingo es un hito más de la expansión de la escuela hacia las tierras orientales castellanas y que pone de manifiesto la pujanza que alcanzó. Su presencia es absorbente y domina con creces a otras posibles influencias procedentes de Aragón, Navarra o sur de Francia. Pensamos que la tendencia es en sentido inverso y que Soria es un paso más en ese proceso expansivo del arte de filiación silense.

6. Conclusiones

Este artículo es el quinto de una serie en los que se han ido plasmando los diferentes estadios de la investigación que tiene como núcleo central el claustro de Silos. En ellos se ha tratado de rastrear la presencia de las formas silenses y su cultura en la actual provincia de Soria. Se han elegido cinco monumentos que han sido la base de los análisis y reflexiones que durante los cuatro últimos

años se ha realizado sobre el particular. Parte del trabajo se inició en la memoria de licenciatura presentada el año 1974 en la Universidad de Deusto, aunque las investigaciones actuales tienen un campo bastante más amplio y se hacen después de haber estudiado detenidamente el arte románico del sur de la provincia de Burgos.³²

Estas palabras introductorias quieren servir de marco de referencia y presentación de las conclusiones. Desde lo apuntado se debe comprender toda la carga de provisionalidad que tienen en el momento presente.

• Del estudio de la arquitectura románica de Santo Domingo que ha llegado hasta nosotros, se deduce que existen tres etapas en la fábrica románica:

- El primero con el tramo que queda del primitivo templo románico y la torre.
- En la segunda se completa el templo de tres naves con los pilares actuales y la fachada hasta la base del rosetón.
- En la tercera se completa la cubierta y se hace el remate de la fachada.

• Si atendemos a la escultura observamos la presencia de al menos tres talleres diferentes:

- El primero realiza el relieve de la torre y tramo del templo antiguo.
- El segundo realiza el relieve de los capiteles del interior y rosetón.
- El tercero labra la fachada.

• De la composición de la arquitectura y de la escultura de Santo Tomé con algunos lugares del entorno se deducen importantes similitudes:

- Los temas esculpidos en el interior del templo, capitel número 13 y cornisa, tienen gran parecido temático y similares esquemas compositivos con los capiteles número doce y dieciséis del claustro inferior de Silos.
- Los capiteles de temática vegetal y animal tienen gran parecido por temática, labra y esquemas compositivos con el cuarto maestro de Silos y los que forman escuela: Burgo de Osma, La Vid, Hontoria de Valdearados, Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón Lara de los Infantes, etc.
- Estas relaciones con la que se denomina escuela silense no son de dependencia sino más bien culturales y de una etapa histórica.
- Se aprecian igualmente las grandes similitudes entre el escultor de la portada y arcada de Santo Domingo y los del claustro de San Pedro, el de San Juan de Duero, San Juan de Rabanera, etc., que forman una notable escuela en la ciudad de Soria, aunque ligada a la que se desarrolla en Castilla en la segunda mitad del siglo XII.
- Parece que las relaciones escolares no son tan importantes y tal vez sean más fuertes los vínculos culturales entre todos los escultores. Es en la segunda mitad del siglo XII cuando Castilla asume plenamente la cultura románica y ofrece su propia interpretación. Silos es uno de los grandes centros creadores de este periodo, pero no tiene por qué ser el único difusor de una forma de hacer arte tan extendido.
- En Santo Domingo se ven con claridad tres formas diferentes de hacer arte románico, aunque la más evolucionada nos parezca la próxima a la escuela silense.

• La ampliación y culminación de las obras de Santo Domingo se hacen en las cuatro últimas décadas del siglo XII. Tal vez el templo anterior fuera concluido en la primera mitad de la misma centuria.

NOTAS

- (1) Gaya Nuño, J. A. *El románico en la provincia de Soria*. C.S.I.C. Madrid, 1946, pp. 113-115. Este autor realiza un pequeño recorrido por la historia e incide en estos aspectos. Varios Autores, *Historia de Soria*. C.E.S. del C.S.I.C., Soria 1985. A nosotros nos interesa el capítulo realizado por Saenz Ridruejo, *Soria durante la Reconquista*, Tomo I, pp. 236-240.
- (2) Gaya Nuño, J. A., *Ob. Cit.*, pág. 114. El historiador del arte románico soriano nos presenta un plano de la ciudad en los siglos XII y XIII. En él sitúa los templos existentes a la sazón y ubicada intramuros. Por él sabemos que Santo Domingo estaba situada en las cercanías de la puerta del Rosario.
- (3) Gaya Nuño, J. A., *Ob. Cit.*, p. 11.
Sainz Magaña, E., *El románico soriano. Estudio simbólico de sus monumentos*. Universidad Complutense, Madrid, 1984. Es una Tesis doctoral reprografiada. Apunta la misma idea que el autor precedente, ver pp. 150-151.
Loperraez y Corvalán, J., *Descripción histórica del obispado de Osma*. Edit. Turner, Madrid, 1978, T. II, pp. 130-132. Es una edición facsímil de otra redizada en la Imprenta Real de Madrid el año 1788.
Varios Autores, *Historia... Ob. Cit.*, pp. 238-240.
Taracena, B. y Tudela, J., *Guía artística de Soria y su provincia*. Soria 1979, quinta edición; pp. 74-75.
- (4) Sainz Magaña, E., *Ob. Cit.*, pp. 150-151. Esta profesora dedica a cada monumento que analiza un pequeño estudio histórico y traza algunos breves apuntes de la historia del mismo.
- (5) Sainz Magaña, E., *Ob. Cit.*, pp. 152-169. Hace una descripción del relieve que consideramos sigue siendo válida con algunas matizaciones que realizaremos más adelante.
- (6) Gaya Nuño, J. A., *Ob. Cit.*, pp. 129-143.
Varios Autores, *Ob. Cit.* El autor del capítulo dedicado al arte románico es José M^o Izquierdo Bertiz: *Arte románico*, pp. 263-296.
Marichalar, A. *La iglesia románica de Santo Domingo. (Antigua parroquia de Santo Tomé)*. Madrid 1972. Taracena, B. y Tudela, J., *Ob. Cit.*, pp. 118-124.
No es nuestra intención traer a colación a todos los autores que de una u otra forma se han ocupado de analizar esta singular obra, sólo se apuntan algunos de los más significativos.
- (7) En la descripción hemos seguido las normas habituales en estos casos, se ha empezado por el interior y se ha terminado en la parte exterior. La numeración de los capiteles y de los pilares obedece a ello. Ver croquis.
- (8) Siguiendo las pautas comunes en estos casos la descripción y numeración de los temas se ha hecho de izquierda a derecha, tomando como referencia el espectador. Por esa razón consideramos como primera arquivolta la exterior y la última la más cercana al tímpano. En ello diferimos de lo propuesto por Sainz Magaña, Elena, *Ob. Cit.*, pp. 157-158. Por ello y porque la denominación no siempre es coincidente hemos realizado una breve relación temática y apuntado una propuesta de numeración. A pesar de todo consideramos que la descripción de la citada autora sigue siendo básicamente válida y es la más completa realizada hasta ahora.
- (9) Sainz Magaña, E., *Ob. Cit.*, pp. 166-167. Aceptamos su descripción pero no la numeración de la arquivolta.
- (10) Sainz Magaña, E., *Ob. Cit.*, pp. 164-166. Nosotros la numeramos como segunda arquivolta. El tema lo incluimos dentro de la denominación genérica del Ciclo de la Navidad y no de la Infancia.
- (11) Sainz Magaña, E., *Ob. Cit.*, p. 164. Para nosotros es la tercera arquivolta y para ella la segunda.
- (12) Sainz Magaña, E., *Ob. Cit.*, pp. 163-164. Nosotros la numeramos como la cuarta arquivolta y para la referida autora es la primera.
- (13) Sainz Magaña, E., *Ob. Cit.*, p. 168. Nosotros interpretamos que los seres fabulosos son dragones en los dos capiteles.

- (14) Gaya Nuño, J. A., *Ob. Cit.*, p. 130. Este notable historiador considera que lo que nos queda del templo primitivo formaba parte del ábside. Pensamos que un análisis minucioso de lo que allí se puede ver indica más bien que ese tramo es uno de los que tuvo el templo románico antiguo. El segundo arquitecto respeta el ábside y el tramo inmediato. Aquél desaparece en la remodelación llevada a cabo en el siglo XVI.
- (15) Gaya Nuño, J., *Ob. Cit.*, p. 130. Dice textualmente: "*Seguramente para este ensanche (se refiere al ábside del siglo XVI) fue derruido el ábside de la primitiva iglesia de una nave, cuyos restos constituyen hoy lo que vamos a llamar tramo medio*". Pensamos que lo que aún queda en pie del templo primero no se corresponde con el ábside, sino más bien es el tramo más próximo a él.
- (16) Los diferentes historiadores del arte que se han referido a este monumento insisten en la procedencia francesa del modelo de fachada. Se basan en el origen aquitano de la reina Leonor, esposa de Alfonso VIII, quien toma bajo su protección esta obra y parece razonable que el maestro de obras pudiera ser aquitano. Sin negar esta hipótesis, no podemos olvidar que las décadas finales del siglo XII producen una rica cultura en Castilla y obras de gran calidad tanto arquitectónica como escultórica. Si en esta fachada hay elementos aquitanos, las formas escultóricas entroncan con la manera de esculpir castellana.
- (17) En el muro norte se puede comprobar la manera como engarzan las naves y la fachada. Esta se eleva por encima de aquéllas dos hiladas largas de sillares en el exterior. Interiormente se aprecian algunos cambios desde la base del rosetón, lo que parece indicar un cambio de planes en un momento determinado que no podemos precisar.
- (18) El vano de la nave lateral izquierda se encuentra desplazado y descentrado respecto al eje de la misma. Ello es una prueba más de las modificaciones que esta fachada ha sufrido. Pensamos que ellas se deben en gran medida a las direcciones diferentes que la realizan.
- (19) La temática aquí esculpida enlaza con los atauriques realizada por el denominado primer taller de Silos en las galerías este y norte. El escultor de aquí, sin llegar a la precisión y calidad del maestro silense, realiza un trabajo notable. La restos que conservamos no son suficientes para llegar más lejos en las relaciones con Silos, pero pensamos que muy bien pudieron existir ya desde la primera mitad del siglo XII.
- (20) El escultor que ha realizado estos capiteles emplea una técnica de labra de formas impresionistas, un cuidado análisis de las texturas y efectos de claroscuro. Su manera de concebir el acabado y lograr dar mayor expresión a los temas es de notable modernidad. Se puede afirmar que es un trabajo en cierta forma expresionista. Es una prueba más de las profundas relaciones que este maestro tiene con la escuela de Silos y las formas escultóricas dominantes en la segunda mitad del siglo XII en Castilla y su entorno.
- (21) El escultor que trabaja la portada no pasa de ser un buen artesano, repetidor de los arquetipos dominantes y buen dominador de las fórmulas de taller. En su obra no se aparta de determinados convencionalismos que le impiden expresarse con libertad. Por ello pensamos no en un artista, sino más bien en un simple artesano, aunque sea notable como tal.
- (22) Este artista tiene como norte en su labor la máxima estética dominante en muchos escultores de su época que podemos resumir en el "*pulchrum et decorum*".
- (23) Gaya Nuño, J. A., *Ob. Cit.*, p. 134. El historiador del arte románico soriano se expresa así: "*En Santo Domingo, la estructura que nos ocupa, aún dentro de lo que recuerda a las fachadas persas, se ha incorporado de tal modo la menuda decoración del románico francés, que no parece sino una iglesia poitevina*". El notable erudito busca los orígenes de las trazas de esta portada en lugares bastante más lejanos. Sin entrar a valorar ahora los orígenes de esta portada, pensamos que la misma tiene suficiente calidad en sí misma, como para no plantear ahora problemas de difícil solución y que poco añaden a la obra en sí.
- (24) Bruyne, Edgar de, *La estética de la Edad Media*. Colección la balsa de la Medusa. Edit. Visa, Madrid, 1988. La primera edición es de 1947. En sus reflexiones sobre la estética del mundo medieval cita a San Buenaventura quien se expresa así refiriéndose a la obra de arte y a su tutor: "*Bunum artis consideratur non in ipso artifice sed magis in ipso arificiato*". (La perfección del arte no se juzga por el artista, sino por la propia obra), p. 185. En esta ocasión no conocemos el nombre del maestro de obras de la fachada y pensamos que es una verdadera fortuna, pues nos obliga a analizar la obra por sus propias cualidades estéticas y artísticas. Pensamos que lo que califica a un creador es la obra y no su nombre.
- (25) En el simposio sobre el románico del monasterio de Silos celebrado el año 1988 en la ciudad de Burgos, cuyas actas han aparecido publicadas el año 1990, uno de los ponentes utilizó una nomenclatura muy diferente a la usual para referirse a los escultores que trabajan en el claustro inferior de Silos. Cuando analiza el trabajo de la última etapa califica al escultor con la denominación *Expresivo Culto*. Villamanzo Guma, Andrés: *La escultura de Silos estudiada y*

analizada por su escultor. (Técnicas y resultados adquiridos por aquellos maestros). Studia Silensia Series Mayor, Silos 1990, p. 286.

- (26) Azcárate Ristori, J., *El protogótico hispánico*. Madrid, 1974. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En el mismo analiza el periodo de las tres décadas finales del siglo XII y las primeras del XIII al que denomina "protogótico". Bango Torviso, I., *La Alta Edad Media (De la tradición hispanogoda al románico)*. Edit. Silex, Madrid, 1989. Este autor acepta la terminología del doctor Azcárate, pero precisa el concepto "tardorrománico" adjudicándole un periodo cronológico entre 1140 y 1170. Realiza más precisiones terminológicas, ver páginas 177 y 178.
- Kubach, Hans Eric, *Arquitectura románica*. Edit. Aguilar, Madrid, 1989, edición italiana, 1980. Este autor, refiriéndose a la arquitectura, denomina a la última etapa "tercer periodo del románico. Arquitectura tardorrománica". Esa etapa final se inicia, según el historiador alemán entre los 1140 y 1150. Desarrolla su idea desde la página 129 hasta la 186.
- (27) Lara de los Infantes, Ahedo de Butrón, Cerezo, San Juan de Rabanera y un largo etc.
- (28) Villalmanzo Guma, A., *Ob. Cit.*, p. 286.
- (29) En el claustro románico del Burgo de Osma, lo que queda en pie del mismo, se repite el tema de las arquivoltas de Santo Domingo. El motivo se narra de manera distinta, pero la forma de labra, los esquemas compositivos y los convencionalismos, nos están hablando de escultores muy cercanos y tal vez pertenecientes a la misma escuela. Ello no puede extrañar en un momento que el obispado de Osma trata de controlar y extender su autoridad a la ciudad de Soria.
- (30) El término escuela debe ser matizado, pues no implica que todos los que participan de las mismas fórmulas hayan trabajado necesariamente en un mismo taller (los monumentos son los verdaderos talleres), sino más bien estamos ante la difusión de arquetipos por vías que nos son desconocidas. El elemento común entre todos ellos es que participan de las inquietudes artísticas de un momento de transición entre 1160 y 1220, en el que las posibilidades creativas son grandes y entre todos ellos conforman uno de los periodos más productivos y creativos de la Historia del Arte de Castilla.
- (31) El citado tímpano, ubicado en la actualidad en el museo, se encontraba situado en la portada que desde el pórtico norte de la iglesia silense daba acceso a su interior.
- (32) Palomero Aragón, Félix, *La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de: Aranda, Lerma y Salas de los Infantes*. Universidad Complutense, Madrid, 1989. La citada tesis doctoral fue presentada el año 1985, obtuvo la calificación "Apto Cum Laude" en un tribunal compuesto por los doctores: Angel Ladero, Francisco Portela, Aurea de la Morena, Isidro Bango y Salvador Andrés.
- El trabajo de la tesis es un marco de referencia y el punto de partida de un análisis comparativo del claustro de Silos con el entorno. Es una tarea todavía poco avanzada y este artículo es un hito más.