

LA PINTURA PROTOGOTICA EN EL VALLE DEL DUERO SORIANO

Introducción

Queremos con este trabajo ahondar un poco más, si es posible, dentro del arte de nuestra provincia, del que tiene tan buenos ejemplos.

La provincia de Soria está situada en el centro-norte de la Península y al Este de Castilla la Vieja, hoy, Castilla y León. En su territorio se acusan tres zonas bien diferenciadas, tanto geográfica como culturalmente: La Norte, abrupta, rica en pinares y en pastos; la Centro, que desciende escalonadamente hacia el Valle del Duero, y en ella abundan los cereales, robledales y alguna que otra zona de pinos resineros; y la Meridional, caracterizada por altos y áridos páramos, que hacen de frontera natural con otras provincias.

En términos generales, la ganadería soriana es más próspera que su agricultura, pobre de secano y sin una rentabilidad alta. Pero, frente a esta pobreza, contrasta la estabilidad social del campo soriano. En cuanto a su población, el número de habitantes ha disminuído, debido a la fuerte emigración básicamente a dos puntos: Madrid y Barcelona.

«La intervención de Soria en la historia nacional es consecuencia de su geografía».¹ La provincia conoció sublevaciones y revueltas, arte y cultura, a la vez. Ya en pleno siglo XIII. La provincia había sido repoblada y cristianizada por su Obispo, Pedro, y sus sucesores. Es, por ahora, cuando se produce un desarrollo de los núcleos urbanos, donde se manifestará la cultura de la época, que tendrá sus grandes focos de difusión no sólo en los monasterios, sino en el propio monarca y en las incipientes universidades que se ponen en marcha en este siglo.

1. TARACENA, Blas, y TUDELA, José: «Guía de Soria y su provincia». Revista de Occidente. Madrid, 1962, p. 21.

Por lo que respecta a la pintura protogótica, tema que vamos a estudiar, no hay ningún tipo de relación entre las obras que tratamos, ni por autor ni por temática. Tan sólo la arquitectura nos habla del tipo general para todas ellas, de un románico rural que Gaya estudió: iglesia de una nave, ábside semicircular abovedado y nave con techumbre de madera.² Las puertas aparecen al lado Sur y protegidas por un pórtico con siete arcos, lugar de enterramiento y de reuniones sociales y municipales.³

«La cronología del románico soriano abarca desde principios del XII, en las rudas iglesias de San Esteban de Gormaz, hasta mediados del S. XIII, en tardíos ejemplares, como la iglesia de los Mártires de Garray».⁴

Entrado el siglo XIV, Soria, zona fronteriza con Aragón, alcanza su importancia política. Es en este siglo cuando se concluyen algunas de las obras que vamos a estudiar y que van de Soria, Capital, al foco de Burgo de Osma, con su catedral, las iglesias de San Esteban de Gormaz y la de Rejas.

Estas obras son fechables a finales del S. XIII y principios del XIV, calificadas, en ocasiones, como góticas, «pero que creemos que no pertenecen a un proceso de aportaciones formales e inconográficas y que, por lo tanto, difícilmente pueden considerarse como ejemplo de un nuevo estilo». Estas pinturas murales denotan un conocimiento de los modelos románicos y, por lo mismo, no presentan novedad, «a no ser la presencia de una absoluta pobreza expresiva que hace simplificar al máximo el dibujo de las formas»⁵ que decoran con sus historias y leyendas las paredes, los ábsides, los techos de los edificios que a continuación vamos a estudiar. El cambio de esta pintura va a ser «más cuestión del espíritu que de la forma».⁶ Estas pinturas «en cualquier caso podrían tenerse como postrománticas; su presencia no obedece a una nueva exigencia social, cultural o específicamente artística, sino al uso de fórmulas heredadas del pasado, fórmu-

2. GAYA NUÑO, Juan Antonio: «El Románico en la provincia de Soria», (C.S.I.C.) Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1946.

3. YARZA, Joaquín: «Arte y Arquitectura de España (500-1250). Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1981, pp.201-202.

4. TARACENA, Blas, y TUDELA, José: «Guía de Soria y su provincia», 5ª. Edición. Soria, 1979, p.36.

5. SUREDA, Joan: «La pintura románica en España». Madrid, 1985, p. 57.

6. GUDIOL, Ricart: «Ars Hispaniae». Vol. IX. Madrid, 1955, pp. 9-20.

las que han sufrido un total proceso de rectilización y que han perdido cualquier tipo de hábito creativo».⁷

En este trabajo nos encontramos con dos formas básicas de pintura, cronológicamente ambas se sitúan entre el siglo XII y principios de XIV; unas serían tardorrománicas «de carácter recurrente»; y otras, protogóticas, donde encontramos el mejor ejemplo en la antigua iglesia de San Nicolás de Soria.

Finalmente, no quisieramos olvidar el apartado de las formas y del color. Las formas son variables, sin una aparente relación estilística, desarrolladas en distintas estancias de la iglesia y que hoy han sufrido deterioro o la mutilación, debido a las condiciones climáticas o a la mano del hombre, que, con el correr de los años, las dañó, al abrir vanos para iluminar la cabecera de la iglesia. (v.gr.: San Miguel de San Esteban de Gormaz). Por su ubicación, podemos deducir que estos frescos eran punto de atracción y atención para el fiel, al que se le ofrecían como lección teológica por medio de la vista.

Respecto al apartado del color, éste sigue el legado de la tradición románica, si bien observamos la tendencia al fondo monocromo y a los pares de colores que dan brillantez y luminosidad a la escena.

Sin dilatar más este punto, pasemos al estudio pormenorizado de cada obra. Para él, seguimos un orden de ruta, tal y como lo hicimos en nuestra visita:

- Burgo de Osma,
- San Esteban de Gormaz: San Miguel y E. Rivero.
- Rejas de San Esteban,
- San Nicolás (Soria, Capital).

También con este itinerario tratamos de cubrir la secuencia cronológica de lo más primitivo a los más reciente, pero incluyéndolo dentro del estadio de transición protogótico, que en pintura dejó sus huellas en estas obras sorianas.

Los frescos de la Capilla de «Sacti Spiritus» de Burgo de Osma

En la zona sureste de la provincia de Soria nos encontramos con Burgo de Osma, sede episcopal, que data de la época visigoda, y hoy capital de partido con unos cinco mil habitantes. Su catedral, de

7. SUREDA, Op. cit., p. 57.

1231, fue mandada levantar por el obispo, Juan Domínguez, «siguiendo el modelo de las que acababan de edificarse en Cuenca, Burgos y Toledo».⁸

Antes de la actual, hubo otra derribada por el ya citado obispo Domínguez, y que fue levantada por el Obispo Pedro de Buturis, primer obispo de la diócesis después de la Reconquista, a principios del S. XII. Hacia 1135, el Cabildo adopta la regla de San Agustín, por lo que se inicia un claustro románico —se supone—, al que se le superpone el actual, que data de 1506. Al lado de este claustro se conserva aún la primitiva sala capitular y las dos arcadas por las que se comunicaba ésta con el claustro (elemento reaprovechado, obra de un maestro relacionado con el segundo de Silos y que podría datarse en el tercer tercio del siglo XII).

Esta sala capitular es de planta cuadrada, dividida en nueve crujiás, con bóvedas ojivales de perfil arcaico, de nervio ancho y austero, «del gusto cisterciense, semejantes a los que por ejemplo, cierran la capilla mayor y los brazos del crucero del templo del Monasterio de Santa María de Huerta»,⁹ y que arrancan de cuatro columnas cilíndricas, tres de ellas con capitel floral y la cuarta con uno historiado, «la degollación de los Inocentes», de claro sabor silense y en íntima relación con las cuatro arcadas citadas. Los arcos diagonales se amortiguan en bisel a la altura de su arranque entre los arcos perpiñanos. Este es el único resto anterior a la catedral actual.

En cada nervio ogivo y en cada sector de plementería quedan dos restos bien diferenciados. En el primero, vemos aparecer dragones; y en el segundo, una decoración que imita la construcción de un «opus quadratum» de una plementería, junto a otra decoración festonada en colores distintos en los arcos formeros.

Se encuentran «in situ», en buen estado, gracias a que permanecieron encaladas hasta hace 20 años, en que se reforma este antiguo vestuario —hoy, actual museo-tumba de San Pedro de Osma—. Hay alguna pequeña laguna, pues necesitan una restauración para su fijación y asentamiento, debido a la humedad, por estar sin protección los vanos que dan al claustro.

8. LAMBERT, Elie: «El arte gótico en España. Siglos XII y XIII». Madrid 1977, pp. 249 y 254-255.

9. MARTINEZ FRIAS, José María: «El gótico en Soria» - Arquitectura y escultura monumental-. Soria, 1980, p. 126.

Temática: Se trata de una serie de dragones en diversos colores —marrón y negro—, uno por nervio, que unen sus cuerpos en el centro de cada cruz. El cuerpo se desliza por el intradós del nervio, por lo que se les representa de perfil con sus fauces abiertas.

Iconografía: Se trata de seres híbridos «producto de la fantasía oriental... que encajaron sin estridencia en la mitología helénica» y que se representan en este fresco de manera aislada.

Asisteas (Siglo VI a J. C.) nos describe alguno de estos animales; los libros de viajes, como «La Carta» del Preste Juan, o los «Imago Mundi» de Honorio de Autún nos hablan de estos seres monstruosos.¹⁰

El dragón es un «animal fabuloso», figura simbólica universal, que se encuentra en la mayoría de los pueblos del mundo. Un examen morfológico de los dragones legendarios nos autoriza a ver en ellos una suerte de confabulación de elementos distintos tomados de animales especialmente agresivos y peligrosos, serpientes, cocodrilos. De ahí que los de la Catedral de Burgo de Osma aparecen cubiertos de escamas que se agolpan como si se tratara de una construcción de un tejado de pizarra —leones y también animales prehistóricos—.

Para San Isidoro, el dragón «es el mayor de las serpientes e incluso de todos los animales que habitan en la tierra».¹¹ Krappe cree que la génesis de la idea mítica del dragón pudo intervenir el asombro, al descubrir restos de monstruos antediluvianos. El dragón es, en consecuencia, «lo animal» por excelencia, —difícil de vencer—, mostrando la idea sumeria del animal como «adversario», en el mismo concepto que luego se atribuyó al diablo»... o con un sentido también «de enemigo primordial, el combate con el cual constituye la prueba por excelencia».¹² El Gusano, la serpiente y el cocodrilo se asocian a la idea de dragón. En Francia, el dragón se asocia con «ogro», y para Schneider es símbolo de enfermedad.¹³

En la Biblia también son numerosas las alusiones al dragón (Daniel, 14, 22-27; Miqueas, 1, 8; Jeremías, 14, 6; Isaías, 34, 13; 43,

10. GUERRA, M: «Simbología románica». Madrid, 1974, pp. 207-208.

11. SAN ISIDORO DE SEVILLA «Etimologías». Vol. II, p. 81 Madrid, 1983.

12. CIRLOT, Juan Eduardo: «Diccionario de Símbolos». Barcelona, 1982, pp. 175-176.

13. SCHNEIDER, Marius: «La danza de espadas y la tarantela». Barcelona, 1948. Cita sacada de CIRLOT, J. E., op. cit., p.177.

20), de ahí, quien ha supuesto que, en este caso, son de clara inspiración de los Beatos, y más en concreto del Beato de esta Catedral.¹⁴

Por lo general, el dragón se piensa que es fuerte y vigilante; su vista es muy aguda, su nombre proviene de la palabra griega «darcein» (viento). Así, al lado de su simbología terrorífica, también eran «guardianes de templos y tesoros y alegoría del vaticinio y la sabiduría» (éste parece ser el sentido último de su representación en esta sala capitular de la Catedral de Osma.)

Anatomía: Medida de la cabeza del dragón: 50 cms.; altura de la misma: 25 cms. Es mensurable en un rectángulo y se presenta de perfil. Dibujado con trazos gruesos y enmarcada toda la figura con una línea negra, en donde se contiene el color.

Ojos grandes, almendrados, prolongan sus párpados, por medio de una línea negra.

Fauces grandes y sobresalen sus enormes dientes, por entre los que sale fuego en mancha grosera de color rojo.

Orejas un tanto estilizadas, en forma de pico.

Cuerpo recubierto de escamas, adaptado al marco del arco ogivo, de ahí su desarrollo longitudinal. No tiene cola y parece que se trata de un dragón de cuatro cabezas en cada crujía, sin dejar ver la prolongación de su cuerpo, que no está pintado, por la cohesión de sus cuerpos en el punto central de la crujía.

Los cuerpos reposan y denotan quietud, inmovilidad o frialdad estática, debido al marco en donde se representan (curiosamente, el propio nervio da cuerpo y fondo al animal, al contemplarle). Cada nervio tiene tres caras, y en las tres se representa el cuerpo del dragón; por tanto, su cuerpo tiene múltiples puntos de vista, ya que el mismo cuerpo viene dado por la forma del nervio. Rodeándolos a lo largo del nervio hay una cenefa geométrica, a base de festoneados, de toques azules y ocreos. Lo geométrico expresa perfección y eran «las figuras geométricas uno de los elementos fundamentales en la interpretación analógica del mundo, tal como lo manifiestan obras básicas al respecto, como son las de Santa Ildegarda, Bernard Silvestre y Hugo de San Víctor».¹⁵ Otros ven que estas series angulares continuas poseen un valor expresivo y tradicional: fuego, aire, agua, etc.¹⁶

14. ARRANZ ARANZ, José: «La Catedral de Burgo de Osma -guía turística» .Almazán, 1975, p.102.

15. SUREDA, Joan: «La pintura Románica en Cataluña», Madrid 1982. P. 166.

16. CIRLOT, Juan Eduardo: op. cit., pp. 216-217.

En el plemento se organiza, sobre fondo, una decoración geométrica, como si se tratara de una construcción a base de ladrillos (por el color amazarrón del diseño), que se repiten en todos y cada uno de los plementos de la sala. En el fondo, su misión es decorativa y monótona. Domina el color rojo en los dragones, con ligeros toques de azul en la cenefa geométrica que bordea el nervio.

No hay inscripciones que nos den dato alguno, pero es lógico que estos «frescos seccos» se harían años después de acabarse la arquitectura de la habitación (mediados del siglo XIII).

Completando la decoración de esta capilla, en el lado Norte de la misma se halla un nicho a modo de cabecera y que se encuentra enfrente a la antigua entrada a la sala capitular, hoy embutida por el actual claustro gótico del S. XVI. Posee también frescos con una rica decoración que embellece esta zona. «Adornar, componer, disponer, son términos configuradores de lo bello, pero difícilmente asociables a un proceso plástico concreto. El adorno (venustas), en todo caso, como define Isidoro de Sevilla, es todo lo que se agrega al edificio para su ornato....».¹⁷

En este nicho nos encontramos una serie de motivos fitológicos que se repiten constantemente, a modo de patrón, que crea un «marco de naturaleza estilizada» en este espacio. El motivo ornamental es una flor de cuatro lóbulos, enmarcados en unos óvalos estilizados, con otras figuraciones geométricas, en tonos azul intenso (que ocupa la mayor parte), rojo y algo de gris-blanco. Es una pintura de ejecución posterior y ello nos hace pensar que se hizo a fines del siglo XV.

«Ntra. Sra. del Rivero» de San Esteban de Gormaz

Otro de los más recientes hallazgos, junto a la ya citada iglesia de San Miguel, fueron los frescos de la iglesia de Ntra. Sra. del Rivero. Esta iglesia es de estructura parecida a las otras. La diferencia estriba en el uso de muro de piedra labrada en lugar de mampostería. La iglesia sufrió añadidos que la desfiguran un tanto. Sigue manteniendo en el lado Sur el pórtico con rica decoración, más larga que la de San Miguel, más estilizada y elegante.

«También Ortego encontró el nombre del Maestro de esta otra

17. SUREDA, Joan: Op. cit., p. 235.

iglesia de San Esteban de Gormaz, inscrito en una amposta: Petrus Maistrus». ¹⁸

En 1934 se encontraron en la bóveda del ábside los frescos ocultos por una espesa capa de cal. En este año en que se restauró la iglesia, también se incorporó a su decoración un Cristo Gótico castellano XIV. ¹⁹

Hoy las pinturas permanecen «in situ» y fueron un tanto fijadas en aquella lejana restauración del año 1934, pero siguen actualmente en un estado lamentable.

«La zona pintada se encuentra en la bóveda de cuarto de esfera que descansa en la imposta de nacela, ceñida al ábside de la cabecera de la iglesia, en sus 5,16 m. de luz». ²⁰ Este es el único dato en cuanto a sus medidas, ya que dada su excesiva altura, nos ha sido imposible tomar dato alguno al respecto. De todas formas, tomamos estas medidas aproximadas:

Profundidad del ábside: 3,40 m.; altura de la bóveda 3,10 m.; ancho de bóveda (luz) 5,40 m.

Tema: Se trata de un Pantocrátor con la «Maiestas Domini» sin aureola mística, con los símbolos de los Evangelistas.

Así nos lo describe T. Ortego: «Sobre el primer enlucido de la sillería se va desarrollando la composición en la que, con un particular estilo, dentro de la tradición románica, y siguiendo la perceptiva ordenación del canon teológico, figura en el centro el Pantocrátor, flanqueado, dos a dos, por los cuatro símbolos de los Evangelistas». A Dios sólo le vemos la cabeza, redonda, con los ojos almendrados, de grandes pupilas y muy pegados a la nariz alargada. El resto del fresco está perdido.

Vemos parte del trono (con molduras hechas por dos líneas paralelas y algunos círculos) y el manto de color rojo. El escabel no se ve, pues se halla oculto tras el remate del retablo. Observamos que el antebrazo y la mano izquierda son desproporcionados y soportan la bola del mundo. Los tonos de la «Maiestas Domini» son grises, el trono con un dibujo torpe, algo vulgar y utilizando un color un tanto sucio. La figura aparece hierática, frontal y con los bordes muy mar-

18. TARACENA, Blas, y TUDELA, José: Op. cit., p. 189.

19. ALCOLEA, Santiago: «Soria y su provincia». Barcelona, 1964. p. 202.

20. ORTEGO, Teógenes: «Las pinturas murales de la iglesia del Rivero en San Estebán de Gormaz». en «CELTIBERIA» n.º. 17. 1959, p. 128.

cados en color negro. Suponemos que con la mano derecha bendeciría. Su cuerpo es más ancho desde la cintura hacia los pies, al dibujar en mayor tamaño la piernas de Dios-Padre.

«El Todopoderoso, sedente, en sitial de laterales calados por óculos y saeteras, como expresión de fortaleza, en actitud de bendecir con la diestra, y sosteniendo en la izquierda el disco del mundo, es, en lo alto, la figura majestuosa de aureolada y temible faz centrada en la clave misma de la cúpula». Continúa describiendo los emblemas del Tetramorfos: «Diseñada a la derecha, con las alas explayadas y la cabeza noblemente vuelta hacia el Creador, aparece el águila de Patmos... Seguidamente, con su cornamenta airosa y oculto en parte tras el sitial, figura el buey...» y a la izquierda el hombre que «es la figura más visible y mejor conservada».²¹

«La Maiestas» presenta pocas variaciones. Los cuatro seres se relacionan con Cristo, en el centro, al avanzar —con la mirada, la posición o el gesto— hacia El, según relata Ezequiel (1,9).

Todas las figuras llevan nimbo, filacteria, como le es propio en su representación, y las extremidades aladas. Las cabezas de los símbolos padecen isocefalia y aparecen de frente o de perfil. El símbolo del apóstol Mateo dibuja una forma oval con los contornos muy marcados, ojos almendrados con los párpados muy marcados también (la pupila es un círculo negro). La nariz es ancha y larga y termina en un triple arco de círculo, prolongándose con las cejas. La boca es muy esquemática. El cuello, es un pequeño espacio entre la ropa y el mentón (es éste de forma semicircular). El cabello está formado a base de círculos —rizos— que crean una masa espaciosa de cabello sin flequillo. La figura sujeta una filacteria con sus manos grandes y potentes. El ropaje posee una serie de pliegues que «se interpretan con prolongadas líneas y trazos diestramente ajustados a las formas reales para dar sensación de relieve».²² Las extremidades son un tanto desproporcionadas e ingenuas, como también lo es el rostro y otros detalles secundarios. El león de San Marcos se representa con alas en azul oscuro, y parece por su deformidad pictórica más bien un perro. Sus orejas son grandes y visibles. Por el contrario, su rostro aparece de perfil con un ojo oval grande y con su pupila marcada dentro de una gran cabeza. Su hocico es prominente y su boca, pequeña. Sujeta filacteria con inscripción y nos sugiere que mira al hombre —San Mateo— que se halla enfrente.

21. ORTEGO, Teógenes: Op. cit., pp. 128-129.

22. ORTEGO, Teógenes: Op. cit., p. 130.

El águila de San Juan está representada por un pájaro con las plumas muy marcadas, debido a la sucesión de trazos de color oscuro que se centran en torno a la cabeza, representada de perfil. El ojo es oval, grande, y destaca su pupila circular. Ha marcado mucho el pico, perfectamente delimitado por las líneas de contorno. El águila lleva las alas extendidas en color ocre-oscuro.

El toro, al igual que los otros dos símbolos, se halla situado enfrente al águila. La cabeza, de gran tamaño y un tanto desproporcionada respecto al cuerpo, aparece de perfil, pero vemos sus dos cuernos grandes y curvilíneos, no obedeciendo a una representación de perfil. La boca es pequeña y el hocico del buey está enfilado, un tanto estilizado. Los ojos son grandes, como su pupila, y almendrados. Unas crines hacia atrás (retrotrayéndose de su avance). El nimbo —todos los llevan— está detrás de los cuernos del animal.

Alternan estrellas —blancas y negras— de ocho puntas entre las figuras y en la zona inferior de la bóveda.

«El dibujo de las figuras se lleva a cabo con soltura, sin tanteos, sin vacilaciones; se conoce la técnica de la pintura al fresco y se acusa dominio del pincel en este artista anónimo, dotado de una imaginación realista barroca».²³

La tridimensionalidad es inexistente y la inmovilidad escasa. «En la técnica de esta decoración mural, el artista, según hemos visto, se ha sometido, en líneas generales, a la ordenación iconográfica de los preceptos litúrgicos. Su factura refleja la transcendental influencia de los mosaicos orientales de las primitivas basílicas, que, a través de los suntuosos ábsides pintados de las iglesias románicas, origina tardías interpretaciones como éstas, que rompen con la rigidez tradicional, para dotar a los temas de un mayor realismo».²⁴

Las figuras están realizadas con «soltura», con acusado dominio del pincel por este artista anónimo.

«En función de la hierática majestad del Pantocrátor, liberado de la limitación espacial de la aureola aputanda o mandorla, todo se solidariza con el mismo sentido de vitalidad y movimiento. Buscando la mayor expresión se pintan al águila y el hombre, el toro y el león, entre los que discurren las serpenteadas cartelas asidas, en cada caso, por las manos humanas y feroces garras de los respectivos símbolos».²⁵

23. ORTEGO, Teógenes: Op. cit., p. 129.

24. ORTEGO, Teógenes: Op. cit., p. 129.

25. ORTEGO, Teógenes: Op. cit., p. 129-130.

Los contornos de las figuras son vigorosos trazos de color negro y los rellenos de tonos gris-azulados (sin apenas contraste), algún toque de colores más claros y ciertas matizaciones en los rostros, «que reflejan una impasibilidad extrahumana». Los toques imbricados de pincel en la dirección del plumaje o del pelo dan corporeidad, al igual que las alas. Ciertos trazos sobre el fondo claro logran un clarooscuro. Dominan los tonos rojos tierras (túnica de Cristo, león, buey), el verde, los grises (San Mateo), el azul (águila).

Tanto Sureda,²⁶ como Ortego,²⁷ cree que las pinturas se repitieron antes de ser encaladas, quizás en el siglo XVIII, algunas figuras en color rojo «rellenando uniformemente ciertos espacios». Así vemos que la túnica del Pantocrátor, la cabeza del león y el cuerpo del toro, especialmente, se ve afectados por esta segunda intervención pictórica, pobre de recursos cuyo único logro —acaso sin pretenderlo— fue romper con las tonalidades frías empleadas en la decoración primitiva.

A la vez, con la misma coloración roja, respetando en parte los símbolos, «se dibujó en casi toda la bóveda un despiece de sillares en desacuerdo con la realidad constructiva»,²⁸ (de fondo ocre, con los sillares de tamaño ostensible). Hay algunos toques de azul diluido y estrellas de ocho puntas (bóveda celeste) que también son elementos del retoque.

En cuanto a la catalogación, Santiago Alcolea piensa que se trata de una composición tardía del siglo XIII.²⁹ Teógenes Ortego opina que es una obra posterior a la construcción arquitectónica del ábside. Así lo expone: «Un nuevo estilo artístico se acusa, si no decididamente emancipado de la tradición románica, —demasiado sujeta a la repetición de tipos iconográficos fijos y a composiciones encajadas en rígidas simetrías—, si, al menos, con un sentido de libertad imaginativa y de creación realista, tal como se concibe en la corriente hispano-gótica de la segunda mitad de siglo XIII, que tan profunda influencia renovadora ejerció en la pintura castellano-aragonesa de esta misma época». Y continúa, «igual dato nos revelan los alusivos epígrafes de las cintas que rodean a los símbolos evangélicos, cuyas mayúsculas góticas, un tanto arbitrarias, mezclan elementos de capite-

26. SUREDA, Joan: Op. cit., p. 405.

27. ORTEGO, Teógenes: Op. cit., p. 130.

28. ORTEGO, Teógenes: Op. cit., pp. 130-131.

29. ALCOLEA, Santiago: Op. cit., p. 202.

les y unciales con minúsculas agrandadas, dentro de una excelente traza».³⁰

Joan Sureda coincide casi con las teorías de Ortego. Sureda retrasa la fecha de datación a principios del siglo XIV, y piensa que «aunque la obra demuestra el conocimiento de las modas estilísticas románicas, puede considerarse como derivación de carácter muy popular en la que sólo queda el recuerdo de fórmulas anteriores que se recrean en un arte pobre ajeno a cualquier tipo de creatividad. Su linealismo, evidente, no debe llevar, por otra parte, a la conclusión de que el mural pertenece a una nueva secuencia estilística, la protogótica, en la que los presupuestos plásticos son muy otros».³¹

«San Nicolás» de Soria

Una de las primeras noticias que habla de esta iglesia es el Fuero de Alfonso VIII, dado en 1195. Figuran 35 colaciones existentes en Soria, que aparecen citadas en le llamado «Censo de Alfonso X»³² y en la Sentencia de Concordia de 1352, dada en los pleitos que sobre diezmos se produjeron entre las iglesias de Soria y las de las aldeas en 1351.³³

En el censo mandado hacer por Alfonso X, se distribuye la población por colaciones, correspondiendo a San Nicolás «11 vecinos, 34 atemplantes y 21 moradores, con un total de 66 habitantes»³⁴ y se citan las aldeas que diezaban a la iglesia. Pronto se suscitan pleitos entre los clérigos de la villa y los de las aldeas —1272, 1352, sentencias que reducen el número de parroquianos que diezaban—. Todo esto nos habla de la importancia que tenía la parroquia, no sólo por los diezmos que recogía, sino por la población que aglutinaba.

Con el paso de los años, se le anexionan ermitas y se le dotan de fundaciones y capillas. En la capilla mayor se reúne la fracción Somera del Linaje de los Salvadores, y en su pórtico la fracción Hondonera. La más antigua fundación que de ella se conoce es la del bachiller Pedro de la Rúa, poeta clásico del XVI, autor de la silva «Urbis Numantiae».

30. ORTEGO, Teógenes: Op. cit., p. 131.

31. SUREDA, Joan: Op. cit., pp. 404-405.

32. RABAL, Nicolás: «Soria». Barcelona, 1889, p. 254.

33. PORTILLO CAPILLA, Teófilo: «La Villa de Soria y su término en la Sentencia de la Concordia en 1352». «CELTIBERIA» N^o 58(C.S.I.C.), Soria, 1979, pp. 173-202.

34. PORTILLO CAPILLA, T.: Op. cit., pp. 173-202.

En 1739 la fábrica de la iglesia muestra graves daños, «siendo necesaria la reparación de uno de los arcos de la capilla mayor».³⁵

Un siglo después, en 1859, el Ingeniero-Jefe de Obras Públicas del Ayuntamiento emite un informe de ruina de la iglesia, destacando el desplomo de muros y las grandes grietas, recomendando su derribo, que se produjo en 1859. Así nos la describe Nicolás Rabal: «En opinión del señor Saavedra (Revista de Obras Públicas. Año 1859, tomo 9º, pag.288), esta iglesia corresponde a la segunda mitad del siglo XII y pertenece al género románico en su transición al ojival...» ; «por otra parte la iglesia es posterior a la calle en que se encuentra y se sujetó a su alineación, lo cual unido a la precisión de dirigir el santuario al Oriente, obligó a hacer el ingreso principal por el costado; la iglesia, pues, se construyó cuando la calle según indica su nombre, era la principal, y cuando la población estaba aglomerada en las inmediaciones del río, cobijada bajo la guarda del inmediato castillo».³⁶

Según nos cuenta Nicolás Rabal, dice que la iglesia ya se encontraba desde comienzos de siglo en mal estdo y tenía «un desplome de 28 pulgadas por 27 pies de altura total».³⁷ Desmontar la techumbre se decide en 1908, al mismo tiempo que se lleva su portada a San Juan de Rabanera, donde se conserva en la actualidad.

En 1933, al realizar unas obras, se descubre la existencia en el ábside de una cripta. Tras unas obras de limpieza, consolidación y restauración, el 1974, se descubrieron las pinturas murales de la capilla del brazo del crucero.

La iglesia, de planta de cruz latina, de una nave, estaba orientada al Este, cubierta con bóveda de cañón apuntada y poseía una capilla al lado Sur y una torre. Hace observar el señor Saavedra que todos los arcos que se encuentran desde el plano horizontal de la cornisa hacia abajo son semicirculares, y que los de la parte de arriba son apuntados, lo cual se podría explicar, suponiendo que la obra se empezó bajo el estilo románico y que a la llegada de los nuevos artífices conocedores del naciente sistema ojival, se hiciera terminar en este estilo. El crucero está marcado, y ocupando todo el presbiterio se halla el ábside, que mide aproximadamente 7,80 x 3,90 m., al que se

35. HIGES, V.: «El censo de Alfonso X y las parroquias sorianas» en «CELTIBERIA», nº 19. 1960, pp.97-104 y nº 20, 1960, pp.25-273.

36. RABAL, Nicolás: Op. cit., pp. 252-256.

37. RABAL, Nicolás: Op. cit., pp. 252-256.

accede por una pequeña escalera. Dibuja unos rudimentarios brazos y se cubre con bóveda de cañon de sillería.

En resumen, el tipo de planta de San Nicolás deriva directamente de la de San Juan de Rabanera, por la existencia de dos capillas del crucero.

También se encontró en esta iglesia un frontal de altar esculpido, que ahora está en la Concatedral de Soria y representa la Entrada de Jesús en Jerusalén.

En la capilla Sur del lado de la Epístola, de 2,30 m. de ancha por 1,26 m. de profundidad, paralela al ábside y separada del brazo del crucero, aparecieron estas pinturas que estaban detrás de un muro que tapiaba uno de los laterales de la iglesia. En 1977 fueron salvadas y limpiadas por el Instituto Central de Conservación y Restauración. «Las pinturas se encuentran bajo el arco apuntado que se delimita en la pared frontal de la capilla».³⁸ «Miden 1,90 metros de ancho por 4 m. de alto aproximadamente, a partir del punto de arranque del arco, iniciado por dos cabezas humanas, una a cada lado del arco, en las que todavía pueden observarse restos de su primitiva policromía».³⁹ Hoy se encuentran totalmente protegidas con unos tabloncillos de madera y no son visibles al público.

Estas pinturas representan en las tres bandas horizontales en las que se disponen, el asesinato del arzobispo de Canterbury, Santo Tomás Becket; su posterior glorificación y el arrepentimiento del rey Enrique II.⁴⁰ Para otros, sin embargo, no ven una relación tan clara con la vida de este santo.⁴¹ El Martirio de Santo Tomás ocurrió el año 1174.⁴² Esta resistencia provoca las iras del rey que darán con la muerte de Tomás. Si en la segunda escena se trata de una glorificación, haría referencia el relato de Jacobo de la Vorágine.⁴³ Si por el contrario fuera una resurrección de un difunto, la relación con la vida del santo se hace más difícil de adscribir. (Lo mismo se puede decir para la 3ª escena, lo que nos indica que no todas las representaciones son transcripción literal del martirio).

38. RUIZ EZQUERDO, Joan José: «San Nicolás. Ensayo de Reconstrucción Histórico-Artística». Soria. En «CELTIBERIA» nº 65. 1983. Enero-Junio, p. 158.

39. FUENTE, O.: «Las pinturas murales de San Nicolás en Soria». Revista de Soria. Nº. XII, 1978, s/p.

40. FUENTE, O.: Op. cit., s/p.

41. SUREDA, Joan: op. cit., p.405.

42. VORAGINE, Santiago (de la): «La Leyenda dorada» 2. Alianza Forma. Madrid. 1982, Vol. I. p. 74.

43. VORAGINE, Santiago (de la): Op. cit., p. 75.

La descripción de las escenas es la siguiente: «La escena tiene como centro una mesa de altar con un cáliz, una arqueta y otros objetos de uso litúrgico. A la izquierda del altar nos encontramos con un personaje tonsurado, cubierto con unas vestiduras litúrgicas decoradas geométricamente, y arrodillado en una actitud orante». Este personaje es apuñalado por un individuo barbado que sostiene en su mano izquierda la espada y la derecha la introduce en el bolsillo, en actitud un tanto severa. A la derecha hay seis personajes, uno de ellos también tonsurado —posiblemente el oficiante—, otros tres personajes masculinos, uno de ellos barbado, y dos femeninos tocados con gorro cilíndrico o toca de bandas aseguradas al mentón, típico del siglo XIII, que cubrían la cabeza de las mujeres. También llevan sayas largas de mangas estrechas y capas amplias.

El personaje que lleva la espada aparece con el rostro de perfil y el cuerpo casi de frente. Posee una barba cerrada, pues «en el siglo XIII los hombres iban generalmente sin gorro y con melena corta. La barba se suprime poco a poco y su uso se conserva en ciertos personajes como los judíos».⁴⁴ Los ojos son grandes y rasgados, la posición del cuerpo es un tanto hierática y la acción de clavar la espada se hace sin movimiento ni fuerza (sorprende la ingenuidad con que se trata esta figura y la calidad del dibujo, resaltando los caracteres psicológicos que acentúan su maldad).

Los contornos junto a los pliegos de la parte inferior es lo que más destacan del esquematismo de este dibujo. El mártir aparece en posición de orante y con unas manos grandes y alargadas. Su cabeza aparece también girada. Su pelo de color oscuro se muestra con una gran tonsura, en una cabeza algo triangular. Las cejas están linealmente marcadas. Los ojos son dos grandes manchas oscuras que miran al cielo. Cuello corto y casulla gótica amplia, decorada con cenefas de ángulos seguidos que sobresalen del fondo por el contraste de color. También de su casulla destacan algunos pliegues marcados con líneas oscuras. El altar es de reducidas dimensiones y todo se nos ofrece muy esquemático y de perfil. Llama la atención la gran boca del cáliz.

A nuestra izquierda se suceden unos personajes. El primero parece que lleva tonsura. Su pelo está formado por unos bucles y sus ojos —grandes y muy abiertos— parecen mirar al sacrificio. Sus ma-

44. RUIZ EZQUERDO, Juan José: Op. cit., pp. 158-159. BERNIS, Carmen: «La indumentaria Medieval Española», Madrid. 1956, pp. 25-27.

nos se disponen en posición de orante y parece que su cuerpo va a inclinarse o hacer una genuflexión. Destaca su túnica por la multitud de pliegues que tiene. Detrás de él hay dos mujeres, una con el tocado propio de la época. Ambas poseen unos grandes globos oculares y unas pupilas muy marcadas. La que está más cerca del supuesto presbítero, parece que agarra a éste con las manos, para que se agache o se incline. Sus vestidos son túnicas con una capa que cae por delante de sus hombros.

Los hombres que hay detrás atienden, como las mujeres, al acontecimiento. Esto nos lo acentúa el artista por esos grandes ojos de mirada fija. El pelo adaptado al cráneo y dibujando algún caracoleo, un mechón cae por su frente, como si no se hubiera peinado. La nariz empalma con las cejas y termina en triple lóbulos. La boca parece fruncida y marcada por una línea que se encurva por la comisura de los labios. «Todos ellos muestran una actitud de sorpresa y horror».⁴⁵

Una franja con decoración geométrica separa esta escena de la central, que «está centrada en un personaje cubierto con manto, que sostiene un libro con la mano izquierda, mientras que con la derecha bendice. En posición frontal a él, se encuentra un joven semiincorporado con las manos juntas en actitud orante. Detrás del personaje principal hay cuatro individuos con mantos, orantes, uno de ellos tocado con una corona real. Completa la escena un grupo de cinco personas, cuatro femeninas y uno masculino, con tocados similares a los ya descritos».⁴⁶

En el centro de esta escena vemos una figura que se levanta de su lecho, del que se distingue ligeramente marcado el almohadón, con las manos levantadas en ángulo recto, en posición de orante (éstas son grandes y alargadas). (Nos hablan en un lenguaje de petición, que se relaciona con las otras figuras —a su izquierda— que adoptan la misma postura). La cabeza aparece casi de frente, ojos almendrados, grandes pupilas, cejas que se prolongan con la nariz, larga y estrecha, y la boca asimismo larga y prieta. El mentón es ancho y recto. El cabello le tiene largo, más bien, liso y con un flequillo corto, terminado en pequeños círculos. Las vestiduras en dos tonalidades diferentes (no apreciamos el color ante la imposibilidad de verlas). Se componen de túnica y manto cogido al cuello, que, en este caso, es bastante alargado.

45. RUIZ EZQUERDO, J. J.: Op. cit., p. 159.

46. RUIZ EZQUERDO, J. J.: Op. cit., p. 159.

A la derecha de este personaje hay una figura de cabello negro, corto y con tonsura. Bendice con la mano derecha, haciendo el símbolo trinitario de Cristo y en la mano izquierda lleva un libro sagrado. Parece estar vestido a la romana con toga amplia, recogida en su mano izquierda. Las manos siguen siendo muy largas —sobre todo la derecha—, como el cuello. La cabeza es oval y llaman la atención las grandes cejas oscuras. La mirada está un tanto perdida. Detrás de él van tres personajes, también en actitud de orante o de petición. Camina, en primer lugar, el rey con gran corona, seguido por dos posibles personajes de su séquito. Estas figuras pisan la cenefa geométrica que divide la escena. El rey lleva una larga túnica anudada en la cintura por un cinturón estrecho. Debajo lleva, a su vez, otra túnica. El rostro está pintado casi de frente repitiendo el modelo de todos los ya mencionados. Su pelo negro cae a modo de pequeña melena por su lado izquierdo. Las otras dos figuras no son visibles, pero con notas similares al anterior. En la reconstrucción de Ruiz Esquerro coloca otra figura más en esta escena, que nosotros no vemos.

A la izquierda del supuesto resucitado hay cinco mujeres con el típico tocado de gorro cilíndrico de banda, asegurado al mentón, de rodillas y actitud también de petición (cabría pensar que todas dan gracias a Dios ante la resurrección del difunto y adoptan esta postura). Son desproporcionados sus grandes cuerpos, respecto a otros, y en algunas llama la atención —las del fondo— su gran cabeza o las grandes manos. Los vestidos se repiten: túnica y capa y las caras son una sucesión de rostros esterotipados de distinto tamaño (mirada lejana, cejas semicirculares y ojos grandes).

De la siguiente escena se halla separada por una franja de roleos. En esta tercera escena «encontramos un personaje yacente, con los ojos cerrados y los brazos cruzados sobre le pecho. Sobre él se arroja el personaje real, que en actitud pesarosa apoya la cabeza en su brazo derecho mientras tiene el izquierdo sobre el yacente. Tras éste se reconocen hasta cinco hombres igualmente apesadumbrados». ⁴⁷ La figura tumbada aparece vuelta hacia nosotros. El pelo sólo queda marcado, rostro oval, con los ojos cerrados —difunto—, nariz larga que se prolonga en las cejas y boca menuda. Va vestido con capa y recoge con su mano izquierda parte de capa. Detrás de la cama —en perspectiva explicativa— hay otro personaje, del que sólo adivinamos parte del cuerpo y la mano —recogida—. Otra vez aparece el rey a

47. RUIZ EZQUERDO, J. J.: Op. cit., p. 159.

su lado, representado igual que en la anterior escena. Aquí el rey presenta un rostro un tanto triste y melancólico (aprieta sus labios en gesto compungido y pasa la mano por un pómulo, por donde se debió deslizar una lágrima de arrepentimiento). Detrás del monarca hay tres personajes: un hombre, una mujer y un clérigo. Ella de pelo rubio mira por encima de los hombros del rey y levanta su mano derecha. Del hombre sólo se ve la cabeza. El clérigo le reconocemos por su tonsura. Todos van vestidos con túnicas largas de color más oscuras. Sus posturas son de inmovilidad, sin tridimensionalidad ni ambientación o referencia alguna.

Por encima del arco ojival, en la bóveda que engendra el arco, hay pequeñas estrellitas de ocho puntas, simulando un cielo estrellado, de fondo monocromo.

El tono que domina es el blanco, para los fondos; los rostros en grises; y los colores rojos para las siluetas de los rostros. Todo forma un conjunto armónico.

Odón Fuente piensa que las repercusiones del hecho fecundaron para la realización de esta obra: «Por aquellas fechas las relaciones entre la Casa Real inglesa y la Corte de Castilla eran muy estrechas.

Alfonso VIII de Castilla se había desposado en septiembre de ese mismo año (1170) en Tarazona, con doña Leonor Plantagenet, hija de Enrique II. La noticia del asesinato del Arzobispo debió causar enorme pesadumbre en el ánimo de la reina y de sus cortesanos a juzgar por los testimonios que nos han dejado y por el temor de la reina a que el delito, cometido por su padre, atrajese graves males de su reino.

Dos años después, en 1172, el Papa Alejandro III canonizaba al arzobispo mártir alcanzando su culto rápida proporción.

Ya en 1174 la reina Leonor mandaba dotar una capilla dedicada a venerar la memoria del santo en la catedral de Toledo (según refiere el P. Fita en «Elogio de la reina de Castilla, esposa de Alfonso VIII», Boletín de la Academia de la Historia. Vol. LIII, pag. 416, citado por Ridruejo Gil, en «Cuatro frontales románicos de Soria»).

En 1175 se funda asimismo en Salamanca una iglesia dedicada a Santo Tomás de Cantorbery.

Aunque algo posterior a estas fechas, este mismo tema del asesinato del santo arzobispo queda esculpido en el frontal románico de piedra que se conserva en la iglesia de San Miguel, de Almazán...».⁴⁸

48. FUENTE, Odón: Op. cit., También Blas Taracena y José Tudela, en «Guía de Soria y su provincia» cita estas palabras del canónigo Odón. S/p.

La explicación que Odón Fuente encuentra, para que se represente este santo aquí en Soria, es «la vinculación de Soria a la infancia de Alfonso VIII» y cómo el rey, al desposarse con doña Leonor dio en arras a la reina, entre otras ciudades y castillos, la de Soria, con cuya donación la ciudad de Soria pasaba a unirse más estrechamente a la familia real.

Conociendo por los documentos de la época la enorme impresión que en el ánimo de la reina produjo el asesinato perpetrado en la persona del arzobispo, y su honda preocupación por el arrepentimiento y conversión de su padre, Enrique II, no puede sorprendernos que manifestase estos sentimientos en la forma y modo propios de aquella época.

No me parece aventurado afirmar que las pinturas murales de San Nicolás de Soria sean la manifestación pública de sus deseos de expiación. Pueden considerarse como la erección y dedicación de una pequeña capilla preferente dentro de la citada iglesia de San Nicolás, como un exvoto o testimonio de acción de gracias, mandado erigir bien por la misma reina o por algún cortesano de la familia real.

«El ornato y decoración de esta capilla indican ser obra realizada con generosidad y munificencia».⁴⁹ Por tanto, parece que Odón Fuente supone que las pinturas fueron encargo real o de su círculo cortesano.

Un paralelo de esta pintura son los frescos de Terrassa en la iglesia de Santa María, en donde también se representa la muerte del Santo, pero ejecutada casi un siglo antes. La diferencia más clara es que en el caso catalán es más evidente y completo el ciclo iconográfico.⁵⁰

En las tres escenas (asesinato, curación por un milagro y el arrepentimiento del rey) podemos ver un estilo y composición de «bastante ingenuo, fundamentalmente en la disposición de los rostros, manos y plegado de los paños, con representación en los planos frontal y horizontal propia del románico, pero se aprecian ya características que apuntan al gótico con la abigarrada composición de las escenas, la pérdida de hieratismo de las figuras y la expresividad de sus rostros».⁵¹ Odón a su vez la considera de «transición del románico al gótico», y Sureda afirma que «la obra denota un modo de hacer pro-

49. SUREDA, J. Op. cit., p. 214.

50. Junta Municipal de Museos de Terrassa: «Les Esglésies de Sant Pere de Terrassa». Barcelona, 1982, pp. 24-25.

51. RUIZ EZQUERRO, J. J.: Op. cit., p. 159.

togótico, aunque en algunos aspectos, compositivos primordialmente, la tradición románica aún está latente».⁵²

Esta pintura mural se fecha entre 1172 y 1214 (canonización del santo y de la muerte de los reyes Alfonso y Doña Leonor). Por tanto, sería coetáneas de las de Terrassa, y relacionables con el frontal románico de San Miguel de Almazán y con las pinturas románicas del norte de España, según la tesis de Odón.⁵³ Para Ruiz Ezquerdo, por el motivo y por el estilo, son de principios del siglo XIII,⁵⁴ y Sureda fecha más reciente estos frescos, de inicios del siglo XIV,⁵⁵ pero por el estilo y por la indumentaria —sobre todo los tocados femeninos— es más bien de finales del siglo XIII.

«San Miguel» de San Esteban de Gormaz

A 12 kms. de Burgo de Osma se halla el pueblo de San Esteban de Gormaz. En él hemos encontrado dos secuencias de pintura mural, que «tienen el valor de testificar la existencia de un arte que, por desgracia, ha desaparecido en su mayor parte».⁵⁶ De ello nos hacen referencia Gaya Nuño,⁵⁷ Pita González,⁵⁸ Camón Aznar,⁵⁹ Sureda⁶⁰ y Taracena,⁶¹ entre otros.

Es la más primitiva de las dos que se encuentran en San Esteban. Esta es una iglesia de una sola nave con cubierta de madera (es posible que la primitiva cubierta fuera un artesonado) y muros de mampostería encintada de tipo morisco. No posee crucero; su presbiterio está cubierto con bóveda de medio cañon, y el ábside —en donde se hallan las pinturas— con otro de cuarto de esfera. Lo más notable de esta iglesia es la galería porticada, de siete arcos en el lado Sur, con rica decoración iconográfica (escenas juglarescas y guerreras).

«La aguda presunción de Gómez Moreno, el considerar esta gale-

52. SUREDA, J. *Op. cit.*, p. 405.

53. FUENTE, O.: *Op. cit.*, s/p.

54. RUIZ EZQUERRO, J. J.: *Op. cit.*, p. 160.

55. SUREDA, J.: *Op. cit.*, p. 404.

56. PITA-GONZALEZ, «Castilla». Vol. I. Madrid. 1975, p. 182.

57. GAYA NUÑO, J. A.: *Op. cit.*, pp. 57-59.

58. PITA-GONZALEZ, *Op. cit.*, p. 182.

59. CAMON AZNAR, José: «Summa Artis». Vol. XXII. Madrid. 1966, p. 114.

60. SUREDA, J.: *Op. cit.*, pp. 404-406.

61. TARACENA, B. y TUDELA, J.: *Op. cit.*, pp. 187-189.

ria porticada románica la primera de este tipo, lo confirmó más tarde Ortego Frías, al encontrar, tras minucioso examen, en un canecillo de la galería —en el libro que lee un monje— la inscripción cronológica ERA MCXVIII (es decir, 1081) y además el autor, Julianus Magister fecit, que la data con anterioridad a las galerías porticadas de la parte Oriental del resto de esta provincia...».⁶²

Según Gaya Nuño, este tipo de iglesias porticadas románicas de la alta meseta castellana tiene su origen en los «Beatos» y en ciertos tipos de basílicas del siglo IV.⁶³ Por todo ello, San Miguel de San Esteban de Gormaz es uno de los monumentos medievales más importantes del románico soriano.

Estas pinturas de la iglesia de San Miguel se distribuyen en el presbiterio, sobre un friso que va desde la línea de imposta, ocupando un tercio del muro. Aunque hoy no se halla completo, hay quien ha pensado que se trata de un ciclo referente a la infancia de Jesús, que decoraba en banda única esta parte de la iglesia. En el siglo XVII, al abrir una nueva ventana en un lateral del ábside, se deterioraron las pinturas, eliminando posiblemente la escena de Jesús en brazos de su Madre.

Según el esquema, hemos numerado las figuras de izquierda a derecha, y cuyos motivos, desde nuestro punto de vista, son los siguientes:

Motivo nº 1: Bien podría ser la Visitación de la Virgen, aunque deteriorado. Aún se nota el abrazo entre dos personas, de talle estilizado. Se halla enmarcado entre columnas y rica decoración arquitectónica. Al igual que toda la pintura de la iglesia, el dibujo resulta más elegante que las pinturas de Rejas (tratadas en otro apartado), con motivos ornamentales idénticos. Los colores que se emplean en este primer motivo son rojos sobre fondo verde-oscuro.

Motivo nº 2: Siguiendo hacia la derecha, aparecen tres personajes, que nos inclinamos a pensar sean los Reyes Magos. Representa unos caballeros vestidos a la usanza. Uno de ellos lleva gorro, coloca la mano izquierda en el pecho y viste de color verde. El segundo personaje, al igual que el tercero, viste de rojo y lucen medias. Estos tres personajes podrían ser los Reyes Magos, vestidos con traje de fiesta,

62. TARACENA, B. y TUDELA, J.: Op. cit., pp. 187-188.

63. GAYA NUÑO, J. A.: Op. cit., p. 60.

proprios de la nobleza, para ir a adorar al Niño-Dios (es fácil identificar en un de ellos —el tercero— un cofre). Sigue la misma decoración que en figura anterior y, por supuestos con las mismas medidas.

Continuando hacia el lado de la Epístola, hay una ventana muy posterior, del siglo XVII, que corta el ciclo iconográfico entre esta escena y la siguiente.

Motivo nº 3: A continuación, nos encontramos un motivo más, en el que se representa a la Virgen con el Niño, presentándole a sus adoradores. El fondo es oscuro y su vestido de color rojo. Va con un manto verde. Se halla sentada e inclinada hacia el lado izquierdo. Por encima de esta decoración se aprecia la ejecución de tejas que se extiende en la parte superior de las figuras, sobre la decoración arquitectónica de arcos con diversas ojivas.

Motivo nº 4: Continuando a la derecha, aparece un caballero con corona, en colores claros, y montado a caballo en corbeta (la posición en corbeta resulta un tanto llamativa para la época de las pinturas). Su cabeza mira a la izquierda y porta una lanza en su mano derecha. Bien pudiera ser San Jorge, sin dragón, (por la corona) o Santiago, sin el sarraceno, (por el color del caballo), que suelen acompañar a estos santos en sus representaciones habitualmente. Sigue el fondo oscuro e idénticamente enmarcado. Creemos que es un repinte del siglo XVII, por lo acentuado de los contornos, por la calidad del color y por el tema del caballo en corbeta.

Motivo nº 5: Finalmente, la última de las figuras, sobre fondo rojo y verde, es un personaje sentado, con manto verde e inclinado a la derecha. Nos atrevemos a pensar que sea San José en el sueño, antes de la huída a Egipto.

Motivo nº 6: El espacio pintado longitudinalmente es más grande. Se nota que la imposta donde se apoya la bóveda lleva decoración ajedrezada a blanco y negro, estropeado en su mayor parte, y suponemos que se extendía por todo el presbiterio. Aparece José y la Virgen, en la huída a Egipto, que culmina el ciclo representativo. Aquel luce un gorro muy de la época, y la Virgen sigue con la misma representación que en anteriores casos.

Todos los motivos se hallan situados bajo una construcción gótica, con los arcos lobulados que encierran a uno o varios personajes. Pináculos un tanto estilizados, hojas y ventanas cierran el esquema rectangular de cada escena. El fondo de todas ellas es oscuro y rara

vez rojo, y se recortan sobre él las figuras. Alguna vez este artista local coloca en los fondos más claros árboles o algún punto negro que destaca del fondo. Los tres reyes aparecen de frente y lucen unas calzas y un vestido propio de la época. San José en la escena también pios del XIV, fecha de su realización. Pero la figura que más claramente nos sitúa en estos años es el traje cortesano del primer Rey Mago, hecho en algodón, amplio en adornos en la cintura, sin armas, con sus medias, su típica corona y las mangas anchas. Esta era la moda que apareció entre los últimos años del siglo XII y que prevalece hasta las primeros del XV. En algún tiempo todo el ábside estuvo pintado, excepto el vano central.

«San Martín» de Rejas de San Esteban

A un pueblecito, cercano al río Duero, Rejas de San Esteban, se dirige nuestra atención, para contemplar una de las dos iglesias que tiene, San Martín, advocación de este Santo milagroso de la ciudad de Tours.⁶⁴

Se trata de una iglesia con pórtico, de una sola nave y cubierta de madera —recién restaurada—, presbiterio de medio cañón, algo apuntado, y ábside con bóveda de cascarón.

Llaman la atención, como nota característica, dos arcos ciegos que hay a cada lado de la zona del presbiterio «separados por columnas pareadas que terminan en capiteles de palmetas hendidas»,⁶⁵ de 1,30 m. de luz ancho; el caballero de 1,20 y los siguientes motivos, 107 x 63. Las pinturas se hallan en estos arcos, sobre ellos y alguna mancha de color en el semicírculo del ábside, lo que cabe pensar que «el ábside debía poseer decoración pictórica».⁶⁶ Se hallaron, en una primera fase, en 1975, y recientemente en la restauración de la iglesia (pórtico, drenajes, fijación de cimientos, colocación de la cubierta de madera, etc.) se ha completado el encontrar los restos, hoy muy perdidos por la humedad, pero al permanecer «in situ» a la espera de una consolidación y restauración.

64. VORAGINE, Santiago (de la): Op. cit., Vol.II, pp. 718-728.

65. PEREZ DE GUINEA, Carmen, y MORTE GARCIA, Carmen: «Un nuevo hallazgo de pintura mural en la iglesia de San Martín, de Rejas de San Estebán». «CELTIBERIA» N.º 50 -XXV- 1975, p. 299.

66. SUREDAJ.: Op. cit., p. 404.

Los primeros frescos que se hallaron —según el testimonio el cura-párroco, D. Julio Muñoz—, fueron los del lado de la Epístola. Así nos relata el estado de esta zona de la iglesia Pérez de Guinea y Morte García: «Hasta hace poco tiempo este arco, como el resto del presbiterio hoy, estaba totalmente encalado: las dovelas coloreadas en amarillo y azul, la parte inferior en rojo y decorada con puntos colocados al tresbolillo en los colores del dovelaje y la superficie ocupada por la pintura —1,23 x 1,05 m.— en blanco. Al levantarse el enlucido posterior, la pintura ha quedado bastante deteriorada, perdiéndose fragmentos de la misma».⁶⁷

El programa iconográfico parece conjugar temas bíblicos con los de la vida de San Martín de Tours. En el lado izquierdo o del Evangelio, por encima de los arcos aparecen trece personajes con filacterias, un donante y una figura bajo dosel, con el color bastante perdido, debido a su mal estado de conservación. Para algunos se trataría de «unos acólitos portando cirios relativos quizás a la denominada misa del santo o segunda caridad».⁶⁸ Creemos que se dirigen con su mirada hacia una figura mayestática —la Virgen con niño—, que preside la ceremonia junto al donante, arrodillado en actitud de oración.

Un cuarto de arco que descansa sobre un fuerte estrecho, separa esta escena de la siguiente, en donde hay un personaje, otra vez una figura de vestido color rojo pálido, relacionable con la anterior supuesta Virgen y otros cuatro personajes que portan algo en sus manos (van vestidos con túnicas y manto). Detrás del último parece salir una tuba.

En el lado de la Epístola nos encontramos en el primer arco los dibujos perdidos. Sólo aparece en la pared un círculo con una cruz en su interior. En el siguiente arco —el más cercano al altar— se ha supuesto que representaba el «sueño de Eva»⁶⁹ o «la creación de Eva».⁷⁰ Nosotros pensamos que se trata de la aparición de Cristo a San Martín: «... Martín abandonó la vida militar y se fue en busca de San Hilario, Obispo de Poitiers. San Hilario le ordenó de acólito. Poco después de esto, estando Martín dormido, el Señor se le apareció y le dijo que fuese a visitar a sus padres, que aún vivían y permanecían paganos.»⁷¹ Arriba de estos arcos hay otras dos escenas. En

67. PEREZ DE GUINEA, C. y MORTE GARCIA, C.: Op. Cit., p. 299.

68. SUREDA, J.: Op. cit., p. 404.

69. PEREZ DE GUINEA, C. y MORTE GARCIA, C.: Op. cit., p. 300.

70. SUREDA, J.: Op. cit., p. 404.

71. VORAGINE, Santiago de la: Op. cit., Vol. II, P. 720.

una aparece un ángel vestido de blanco portando un escudo con trece círculos blancos sobre campo oscuro. La otra escena relata la marcha de San Martín a la guerra, habiendo repartido antes la capa a un pobre, secuencia que se representa por la túnica roja que hay en el suelo: «Un día de invierno, estando Martín en Amiens, vio junto a una de las puertas de la ciudad, a un hombre casi desnudo, pidiendo limosna. Como observara que ninguno de los muchos transeúntes que pasaban por delante del mendigo le socorrieran, dedujo que Dios le había reservado aquel pobre para él... inmediatamente desenvainó su espada, dividió con ella su propia capa en dos mitades, entregó una al menesteroso y con la otra se cubrió él. Aquella noche se le apareció Cristo vestido con la media capa que había dado al por-diosero que se arropara...».⁷²

En el semicírculo absidal se representa la consagración de San Martín, como Obispo, por S. Hilario de Poitiers (en la escena aparece la consagración realizada por dos obispos).⁷³ Debajo de esta representación hay otra de la que sólo se conserva la cabeza del Santo.

En el intradós de los arcos se repite la decoración que aparece en la iglesia de San Miguel de San Estebán de Gormaz, con el motivo angular repetido cuatro veces a lo largo del intradós, en tonos azules y rojos.

En la escena de la procesión de santos con filacterias dominan los tonos azules y rojos claros. El estilo no se puede apreciar bien, por el mal estado, dominando, eso sí, las superficies de color.

En las otras escenas, los contornos son bien definidos. Un ejemplo, en la aparición de Cristo las figuras «están delimitadas por firmes trazos negros que configuran los cuerpos, de forma simple y esquemática».⁷⁴ La humedad y el encalado han hecho que el fresco esté en mal estado y la cal ha absorbido parte del mismo. Los trazos son esquemáticos, con una anatomía sucinta. Cristo con sus manos toca el cuerpo de Martín. Los ojos son pequeños, la cabeza grande y sus cabellos de tonos ocre, con alguna moldura. El nimbo —en ocre y amarillo— aparece plenamente definido. El fondo es un paisaje o un huerto con árboles o setos. El Santo aparece desnudo y recostado. Su vientre se representa con ritmos «geométricos muy sumarios», algo inhábiles. Hay cierta desproporción de los miembros y las posturas son un tanto antinaturales.

72. VORAGINE, S.: Op. cit., Vol. II, p. 719.

73. VARAGINE, S.: Op. cit., Vol. II, p. 721.

74. PEREZ DE GUINEA, C. y MORTE GARCIA, C.: Op. cit., p. 300.

La escena de la entrega de la túnica nos muestra al Santo a la izquierda en un caballo blanco en corbeta. Lleva un estandarte de color rojo con dos figuras blancas. Parece denotar más movimiento que las otras figuras. El caballo pisa con sus dos grandes patas traseras hojas y un terreno verde y una túnica roja, arrojada al suelo. Completa la escena otro caballero con caballo blanco que porta una lanza y parece que se aproxima a la puerta de una ciudad amurallada. Las vestiduras y las riendas del caballero y del caballo parecen hablarnos de la época en que se pintan.

En la consagración de San Martín, éste aparece con otros dos obispos todos con mitra, pelo castaño, hieráticos y vestidos con alba blanca. Sólo San Martín lleva una casulla de tipo gótico (amplia) de color rojo. Las líneas definen los contornos y los pliegues.

El ángel que porta el escudo posee dos alas rojas y parece que abre la boca, como si cantara. La nariz es un simple trazo que se prolonga en la ceja. El nimbo posee decoración y su pelo —castaño— se echa a un lado. La túnica del ángel es amplia y de color blanco. El fondo es azul. Cabe preguntarnos ¿el escudo que porta pertenece a un noble o a un obispo?

En la nave de la iglesia, totalmente destrozada, aparece San Cristóbal, que lleva a Cristo sobre los hombros y la rueda de molino en el brazo izquierdo. Está pintado al fresco y hoy sólo queda un pequeño toque de color azul.

Las pinturas, por la decoración del intradós, nos ponen en contacto con las que hay en la iglesia de San Miguel de San Estebán de Gormaz, pero por el estilo bien cabe «asegurar que es posterior al siglo XII»⁷⁵ y más concretamente a «inicios del siglo XIV»,⁷⁶ e incluso se pueden retrasar a finales de esta centuria, siendo las pinturas más recientes de las que aquí tratamos.

Aunque no hay un programa iconográfico, pensamos que hay una lectura, que no se puede seguir, pues tal vez seguiría por el ábside, como en otras iglesias medievales, como un modo de «hacer protogótico en presupuestos formales e iconográficos arraigados aún en el románico»,⁷⁷ que hoy precisan una restauración.

JOSE IGNACIO PALACIOS

75. PEREZ DE GUINEA, C. y MORTE GARCIA, C.: Op. cit., p. 300.

76. SUREDA, J.: Op. cit., p. 404.

77. SUREDA, J.: Op. cit., p. 404.