

Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos)

Isabel M. FRONTÓN SIMÓN
Universidad Complutense de Madrid

De la decoración escultórica de la iglesia de San Juan de Ortega, antiguo conventual de un importante centro monástico y hospedero fundado en lugar estratégico del camino de Santiago por Juan Velaz de Quintana Fortuño (1080-1163), después conocido como Juan de Ortega¹, destaca especialmente, por su riqueza y calidad técnica, el ciclo de la Navidad labrado en uno de los triples capiteles del arco de ingreso al ábside norte.

Sus temas —Anunciación, Visitación, Nacimiento y Anuncio a los pastores— se inspiran, tanto estilística como iconográficamente, en un capitel del ala oeste del claustro de Silos —n.º 38 según la ordenación establecida por J. Pérez de Urbel²— donde se desarrollan las mismas escenas con la excepción de la Huida a Egipto, no cincelada en el santuario de Ortega. Asimismo, estas esculturas recogen algunas de las fórmulas plasmadas en el célebre relieve de la Anunciación-Coronación del machón suroccidental y en el tímpano, hoy expuesto en el Museo del monasterio burgalés, que perteneció, a juzgar por las descripciones realizadas en el siglo XVI por el padre Nebreda siendo abad de Silos, a la desaparecida portada septentrional que comunicaba la primitiva iglesia románica con el pórtico a ella adosada por el lado del evangelio³; manifestaciones todas ellas reveladores de un arte afín en estilo y cronología.

Varias razones justifican, a nuestro juicio, un análisis detenido del referido capitel. En primer lugar, su esmerada ejecución y pureza for-

mal con respecto al arte de Silos. El resto de los capiteles del templo, que sólo conserva de época románica la cabecera de triple ábside y la nave del crucero⁴, se decoran en su mayor parte con motivos vegetales y manifiestan una filiación artística distinta⁵. Fue J. Pérez Carmona el primero en señalar tal vinculación al incluir este santuario entre los grupos comarcales dependientes del segundo taller de Silos si bien, en su opinión, el recuerdo del modelo original era ya «*algo lejano*»⁶. Después de su apreciación inicial, varios autores que estudiaron de forma monográfica esta iglesia omitieron cualquier referencia al claustro burgalés, centrandó su atención fundamentalmente en el análisis arquitectónico del edificio, la historia del monasterio y la figura del santo fundador⁷. Finalmente J. Yarza, en 1969, señaló nuevamente de forma breve, en un análisis de las esculturas románicas encontradas en la catedral de Burgo de Osma, la estrecha relación entre los temas del citado capitel de San Juan de Ortega y los que aparecen en el de Silos; afirmación repetida por J. J. Ruiz Ezquerro, pese a lo erróneo de algunas de sus observaciones, y B. Arnaiz Alonso en su estudio conjunto con M. C. Rodrigo Mateos sobre el románico del camino de Santiago en Castilla y León, alusiones todas ellas en trabajos no específicos sobre el santuario lo que justifica su carácter general⁸. Las escenas del capitel de San Juan de Ortega conforman, por otra parte, el único ciclo de la Navidad conservado en territorio burgalés y uno de los pocos figurados en el románico castellano, donde esta temática, de tardía difusión, no es excesivamente abundante si se compara con la vasta proliferación de motivos vegetales y del bestiario que sirven de ornamento a sus edificios⁹. Además, se observan en él algunas particularidades iconográficas que evidencian una estrecha relación entre su maestro ejecutor y el que cincela el correspondiente capitel del baldaquino de la epístola de San Juan de Duero (Soria). Por último, su análisis puede resultar esclarecedor y arrojar alguna luz a la hora de precisar la cronología del edificio, asunto no poco controvertido. A continuación se abordarán pormenorizadamente cada una de las cuestiones planteadas.

Comienza el ciclo con la escena de la *Anunciación* (Lc 1, 26-38). Para la representación del arcángel el escultor opta por la fórmula iconográfica plasmada en el relieve del pilar suroccidental del claustro de Silos, la de menor difusión en el románico castellano tal vez por entrañar mayor dificultad¹⁰. El ángel, clavando una rodilla en tierra, extiende el brazo en actitud de pronunciar el mensaje divino ante la Virgen, subrayando sus palabras con el índice de la mano diestra en gesto oratorio¹¹; porta asimismo el báculo que le identifica como mensajero de Dios rematado con una cruz patada en clara alusión al futuro sacrificio de Cristo en cumplimiento de las profecías pues, como es bien sabido, es-

te episodio simboliza el inicio de la promesa redentora mediante la Encarnación del Salvador¹². El artista se recrea en copiar del relieve silense incluso un detalle tan poco afortunado pero de manifiesta pretensión naturalista como la forma de flexionar la rodilla izquierda, en extraña síntesis entre el perfil y la frontalidad¹³, indicio claro de cronología avanzada al igual que su cabellera de abundantes bucles tal como se estila en la escultura de finales del siglo XII¹⁴. Los pies desnudos contribuyen a acentuar la sacralidad del enviado celestial. Frente a él María, en pie y vestida con ropas talares, eligiendo ahora el artista la fórmula plasmada en el capitel de la galería occidental del claustro burgalés, muestra las palmas de sus manos en señal de saludo y sumisión a los designios divinos¹⁵.

Este modelo de Anunciación, que otorga mayor rango a la Virgen —no es ya la humilde servidora sino la soberana y futura reina del cielo que acepta el homenaje del arcángel—, se relaciona con una nueva valoración de la figura de María por su papel fundamental en la obra de la redención; cambio de actitud que se va a generalizar en época gótica y que surge en estos momentos como consecuencia del progresivo auge del culto mariano en el transcurso del siglo XII¹⁶. Por otra parte, a juicio de L. Réau, el origen de esta innovación debe buscarse en los usos de corte, concretamente en la costumbre feudal de los caballeros y trovadores que se presentan ante su dama con la rodilla en tierra¹⁷.

A continuación se reproduce el efusivo *encuentro entre María e Isabel* (Lc 1, 39-42), ambas cubiertas con túnicas y amplios mantos, en el momento del estrecho y tierno abrazo siguiendo el artista, como en el capitel de Silos, la tradición siriaca¹⁸. También, como en el modelo original y en otras representaciones de acusada impronta silense (Burgo de Osma, Mártires de Garra y Santo Domingo de Soria), Isabel pone su mano izquierda sobre el vientre de María en señal del reconocimiento de su divina maternidad (Lc 1, 42). La colocación de la Virgen a la izquierda, como es norma habitual en el románico; la variedad de tocas y la diferencia de edad manifestada por las arrugas que surcan el rostro de Isabel, detalle muy de acuerdo con el espíritu narrativo y naturalista que se apodera del arte a finales del siglo XII, permiten identificar a los dos personajes sin dificultad alguna. Una única novedad se introduce aquí con respecto a Silos: la inclusión, entre las escenas de la Anunciación y la Visitación, por razones más compositivas que iconográficas —rellenar el espacio sobrante—, de una figura femenina con idéntico atuendo en la que, con toda probabilidad, podemos reconocer a la doncella que acompaña a la Virgen en la visita a su prima. Si bien su presencia no se menciona en ningún evangelio canónico ni apócrifo, en la Edad Media, señala L. Réau, se suponía que, como el camino a través

de las montañas de Judea era duro y poco seguro, una sirvienta escoltaría a la Virgen en su viaje¹⁹; con todo su figuración no es habitual en la escultura románica española²⁰.

Tras la Visitación y siguiendo una lógica secuencia cronológica se nos muestra el *sueño de José*. De acuerdo con el modelo creado en el claustro de Silos, modelo que conocerá gran difusión a juzgar por su reiterada repetición en el románico castellano, se figura al Patriarca anciano, sedente, vestido con traje de caminante (túnica, manto, gorro de pieles y muceta) y recostada la cabeza sobre su mano izquierda con aire somnoliento o pensativo a la par que un ángel, emergiendo de la parte superior del tambor, desvanece sus dudas sobre el fruto del vientre de María. El episodio, narrado por los evangelios canónicos (Mt 1, 20-24) y apócrifos (Pseudo Mateo XI, 1), alude, como ya en su día señaló Pérez de Urbel, al momento en que José, ya tomada la resolución de abandonar ocultamente a María, es sorprendido y curado de su desconfianza por el celestial mensajero cuando se dispone a partir. Pese a lo propuesto por Pérez Carmona, que ve en la escena una referencia al segundo sueño del Patriarca (Mt 2, 13)²¹, la introducción en el capitel de Ortega de una particular variante, después repetida en San Juan de Duero, confirma lo anteriormente expresado: en ambos lugares el ángel simultáneamente toca la cabeza de José y la cuna del Niño aclarando el contenido de sus dudas²².

Completan la escena las figuras de la Virgen recostada sobre el lecho, poniendo de manifiesto su alumbramiento con dolor²³ y, sobre ella, el pesebre —cuya superficie parece imitar el trenzado del mimbre— con el Niño fajado al que calientan con su aliento el asno y el buey (Pseudo Mateo XIV y su profecía en Isaías I, 3)²⁴. La representación de la *Natividad* se enriquece además con algunos detalles de carácter anecdótico: la presencia, posiblemente de inspiración apócrifa, de una estrella bajo el dado («había una enorme estrella que expandía sus rayos sobre la puerta desde la mañana hasta la tarde», Pseudo Mateo XIII, 7), símbolo de la llegada al mundo del Hijo de Dios pues, como señala X. Léon Dufour, «un astro anunció su nacimiento (Mt 2, 2), designándole a él mismo como estrella de la mañana (Ap 2, 28; 22, 16) en espera de que este mismo astro surja en nuestros corazones (2 Pe 1, 19)»²⁵; las tres lámparas que cuelgan de una viga, quizás para resaltar la idea del Niño que nace en las tinieblas de la noche para traer la luz de la verdad y la salvación al mundo; y, finalmente, la inclusión de las dos parteras que atienden a la Virgen, sin duda las conocidas Zclomí y Salomé del relato del Pseudo Mateo (XIII, 3-4).

Tal forma de representar la Natividad remite nuevamente a Silos, lugar donde se asientan las pautas formales y particularmente icono-

gráficas de la figuración del tema en Castilla; pero no al modelo del capitel del claustro, donde el relato se distribuye en dos escenas, sino al elegido en el tímpano hoy expuesto en el musco del monasterio, donde se compendia toda la figuración en una única escena yuxtaponiendo las dos partes de la representación vertical y no horizontalmente. Esta disposición, más simplificada, será precisamente la que mayor difusión conocerá en el románico castellano²⁶. Se observan en San Juan de Ortega, sin embargo, dos variantes fundamentales con respecto al citado tímpano. La primera de ellas consiste en la supresión del detalle tierno y amable de presentar a la Virgen dando el pecho a su Hijo, también de origen apócrifo (Protoevangelio de Santiago XIX, 1-2). Aquí, si bien ésta continúa recostada en el lecho, descansando tras el parto, se lleva una mano a la mejilla, tradicional expresión de dolor en el lenguaje medieval de los gestos, y la otra al vientre indicando claramente la causa de su aflicción. Salvo en Burgo de Osma y los Mártires de Garray, nunca más veremos el tierno detalle del amamantamiento en el arte de culto silense.

La segunda variante estriba en la inclusión de dos parteras en lugar de una. Una de ellas se sitúa en la cabecera del lecho y compone la almohada en que reposa la cabeza de la Virgen, con idéntica actitud a la figurada en el tímpano y capitel silenses; la otra, colocada junto a la anterior con una clara finalidad compositiva —rellenar el espacio sobrante—, lleva en la diestra una redoma o vaso y levanta la mano izquierda con la palma hacia afuera, en claro gesto de aceptación del doble milagro presenciado, virginidad y naturaleza divina del Niño²⁷.

Por último el *Anuncio a los pastores* (Lc 2, 8-15), manifestación de la divinidad de Cristo al pueblo fiel de los judíos, cierra el ciclo de Infancia cincelado en San Juan de Ortega. En este caso el tema, por falta de espacio, se ha simplificado al máximo. Desaparecen la mayoría de los detalles pintorescos que enriquecen la representación tanto en el tímpano como en el capitel de Silos (el perro asustado ladrando ante la presencia angelical, los arbustos que encuadran la escena, la oveja amamantando a la cría, las cabras triscando entre las ramas...) y se reduce a tan sólo uno el número de zagales. Éste, vestido como es habitual a la usanza pastoril con capa vellada y cayado, saluda con el brazo al mensajero celestial que, en pie, le anuncia la buena nueva dirigiendo su mano derecha hacia el nacimiento para clarificar el contenido del mensaje. A los pies de ambos personajes, al igual que en el claustro burgalés, padece el rebaño cincelado con un gran naturalismo.

Todos los capiteles descritos parecen obra de una misma mano y su ejecución revela la presencia de un maestro de buen hacer que sigue de cerca, no sólo las pautas iconográficas y compositivas del monasterio

de Santo Domingo, sino también las formales. Aun cuando la factura de estos relieves dista mucho de la perfección técnica de Silos, sin duda por la incapacidad de un artista de menores recursos, es evidente que el maestro de Ortega conocía las realizaciones del cenobio benedictino y que, para su ejecución, empleó un repertorio de fórmulas de indudable origen silense. Así lo demuestran el canon de sus figuras, de hombros estrechos y cabezas grandes; la insistencia barroquizante en los pliegues de las indumentarias en un claro intento de sugerir el volumen anatómico; la buscada naturalidad en la caída de las telas que cubren el lecho de la Virgen; la cabellera ensortijada del ángel de la Anunciación, dispuesta en mechones sueltos terminados en pequeños rizos; la manera de labrar el entramado plumífero en las alas de los mensajeros divinos; las caras de facciones suaves y realistas con pómulos prominentes y labios entreabiertos en un intento de conferir mayor expresividad a los rostros; la forma de los ojos, con los párpados cincelados; los perfiles ovales que adquieren los pliegues en glúteos, rodillas, vientres y caderas... Aunque en gran medida se hallan perdido la esbeltez y elegancia de las figuras de Silos y todas las fórmulas descritas se vean sometidas a un marcado proceso de esquematización, a tenor de lo expuesto la formación silense de este escultor resulta incuestionable.

Al parecer y por extraño que resulte, el maestro de San Juan de Ortega no tuvo discípulos directos en el entorno burgalés. Su huella se rastrea, sin embargo, en el citado capitel del baldaquino de San Juan de Duero donde se reproducen las mismas escenas. Existen innumerables afinidades entre ambos ciclos, incluso en detalles tan peculiares como las lámparas que penden sobre la cuna del Niño, también de mimbres, no figuradas en ninguna otra Natividad de las que se han conservado en Castilla, Navarra o Aragón; la colocación de la estrella bajo el dado; el ángel que en sueños se aparece al Patriarca y simultáneamente posa sus manos sobre la cabeza de José y el pesebre; las arrugas que surcan el rostro de Santa Isabel en el tema de la Visitación; el cetro coronado con una cruz patada del arcángel Gabriel; la figura del pastor, tanto en el atuendo como en el gesto de saludo, etc. Ante tan significativas similitudes, no parece descartable que el artífice soriano, de calidad inferior, conociese de forma directa la obra del maestro de San Juan²⁸.

La *cronología* del ciclo de Ortega debe situarse en una fecha avanzada, entre los últimos años del siglo XII y primeros de la siguiente centuria²⁹. Varias razones así lo aconsejan. En primer lugar la marcada impronta silense de estas representaciones, adscritas a la órbita de influencia de las realizaciones más tardías del segundo taller del claustro bajo del monasterio burgalés cuya ejecución la crítica moderna, sobre la base de cuestiones tanto iconográficas como estilísticas, tiende a

datar en una fecha no anterior al último cuarto del siglo XII e, incluso, rondando el 1200³⁰. En segundo lugar, la elección de un ciclo de la Navidad para la figuración de estos capiteles, tema iconográfico difundido en Castilla a partir del arte silense más tardío y que, como señala I. Ruiz Montejo, «*incluso en el ámbito del arte oficial, forma parte de una escultura muy avanzada, propia ya de la fase protogótica*»³¹. Sólo se ofrece conjuntamente la perspectiva humana de Cristo y la Virgen, añade la mencionada autora, «*cuando se ha operado un cambio en la mentalidad religiosa medieval; y este fenómeno, que se inicia en la primera mitad del siglo XII, no trasciende a la expresión plástica hasta finales de siglo o principios del siguiente*»³². Finalmente, muchos de los rasgos que aparecen en estos relieves —gusto por lo anecdótico y narrativo, tendencia al naturalismo, expresión de la emotividad...— son los propios de las realizaciones figurativas de la plástica tardorrománica³³ cuando, como consecuencia del proceso político, social, religioso y cultural que conducirá irreversiblemente a las formas góticas, se hace necesaria una aproximación de las imágenes a una medida humana «*para poder transmitir el nuevo concepto que se tiene de la divinidad y de la creación en su sentido más transcendente*»³⁴.

La cronología señalada se contradice con la tradicionalmente admitida para la datación de la iglesia burgalesa. Sus primeros investigadores, amparados en la fama de San Juan de Ortega como constructor por su intensa actividad en la edificación y reparación de numerosos puentes y viejas calzadas del Camino de Santiago, aceptaron sin discusión que este santo fue su arquitecto, situando la edificación de la cabecera del templo entre 1138, fecha de la fundación del monasterio con el establecimiento de una comunidad de Canónigos Regulares bajo la regla de San Agustín, y 1163, año de la muerte del santo³⁵. Después, A. Lázaro López, esgrimiendo razones de índole histórica, retrasó el comienzo de las obras hasta 1150-1155 y fijó su definitiva paralización en 1170, cuando Alfonso VIII aneja el monasterio y sus rentas a la catedral de Burgos. Durante esos años sólo se llevan a término los ábsides de la iglesia y la nave del crucero hasta el arranque de las cubiertas, completándose los muros y bóvedas del transepto en el tránsito del siglo XII al XIII al sobrevenir circunstancias más favorables³⁶. Este proceso constructivo ha sido aceptado sin discusión por la mayoría de los autores que posteriormente han tratado el tema³⁷.

Tal datación, sin embargo, se contradice con la evidencia arquitectónica de San Juan de Ortega donde muchos elementos —arcos apuntados, hemiciclo cubierto con bóveda de horno reforzada por cuatro nervios que confluyen en la clave del arco de ingreso, utilización de «crochets» en la decoración de numerosos capiteles, tipo de soportes...—

denotan una fecha avanzada, ya en pleno período de transición al gótico. Por otra parte, la estructura externa del ábside central, así como la bóveda con que se cubre, están estrechamente relacionadas con un grupo de edificios (San Nicolás de Miranda de Ebro, San Lorenzo de Vallejo de Mena, iglesia del monasterio de Bujedo de Candepajares) que tradicionalmente se datan en época muy tardía³⁸. Solo J. Pérez Carmona y recientemente I. Bango han considerado la cabecera de San Juan de Ortega de finales del siglo XII³⁹; el ciclo de la Navidad aquí analizado viene a corroborar tal cronología. Además, durante esos años, el monasterio conoce un período de gran auge económico y devocional: «*crece considerablemente la popularidad del santo. Se cuentan por miles y miles las peregrinaciones y personas que llegan a postrarse ante su tumba implorando algún favor. Los milagros empiezan a tener cierta espectacularidad y las donaciones materiales se multiplican*»⁴⁰. Ante panorama tan halagüeño para el santuario no resultaría extraña la edificación entonces de una nueva iglesia.

NOTAS

¹ En 1142 Alfonso VII otorga al santo el realengo de los Montes de Oca. «*que cae entre Ortega de Arriba y Ortega de Abajo, para que lo tengáis y poseáis vos y vuestros parientes*», donación que suscitará el cambio de apellido del fundador titulándose, desde entonces, «*Juan de Ortega*». Es, asimismo, a finales del siglo XII cuando el monasterio cambia su advocación inicial —San Nicolás— por la actual (B. VALDIVIELSO AUSIN, *San Juan de Ortega, hito vivo en el Camino de Santiago*, Burgos, 1985, pp. 75 y 83).

² J. PÉREZ DE URBEL, *El claustro de Silos*, Burgos, 1975 (3.ª ed.).

³ La localización del tímpano en la primitiva iglesia románica de Silos se debe a J. YARZA LUACES, «*Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*», *Goya*, 96 (1970), p. 344.

⁴ El resto del edificio, cuyo cuerpo lo configura un sólo tramo de tres naves, fue construido en la segunda mitad del siglo XV al pasar el monasterio a la Orden de los Jerónimos.

⁵ También son de interés dos capiteles figurados que se localizan en el brazo sur del crucero. Escenifica uno de ellos la lucha entre un jinete y un guerrero a pie; el otro los pasajes de la Anunciación y Visitación, pero tampoco los artistas encargados de su ejecución se adscriben a la órbita silense y su factura es mucho más tosca. Sólo un capitel del arco triunfal del ábside mayor decorado con dos parejas de grifos afrontados recuerda, aunque lejanamente, modelos silenses, especialmente por la forma de sus plumajes donde el escultor se limita a cincelar la estructura general marcando los nervios centrales, recurso común a muchas obras de la citada filiación.

⁶ J. PÉREZ CARMONA, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos* [1959], Burgos, 1974, p. 222.

⁷ L. VAZQUEZ DE PARGA, J.M. LACARRA y J. URÍA RIU, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1949, II, pp. 173-177; M. MARTINEZ BURGOS, «*San Juan de Ortega*», *Boletín de la Institución Fernán González*, XXX (1951), 361-378; J.L. MONTEVERDE, «*Algunas notas sueltas sobre la antigua vía de Santiago a su paso por la provincia de Burgos*», *Boletín de la Institución Fernán González*,

XLII (1964), pp. 131 y ss.; A. LAZARO LOPEZ, «Un monumento románico en el camino de Santiago: la iglesia de San Nicolás en el monasterio de San Juan de Ortega», *Burgense*, 6 (1965), 363-383; L.M. LOJENDIO y A. RODRIGUEZ, *Castilla/I*, en la col. «La España románica», Madrid, 1981, [Ed. francesa 1966], pp. 363; y B. VALDIVIELSO AUSIN, *Ob. cit.*

* J. YARZA LUACES, «Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma», *BSAA*, XXXIV-XXXV (1969), p. 219; J. J. RUIZ EZQUERRO, «Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz», en las Actas del Congreso *El románico en Silos*, Burgos, 1990, pp. 566-567; y B. ARNAIZ ALONSO y M.C. RODRIGO MATEOS, *El románico en torno al camino de Santiago en Castilla y León*, Valladolid, 1991, p. 51. Inexplicablemente M.I. Iardía Gállego, en un reciente estudio sobre la irradiación de Silos en el románico burgalés, no incluye San Juan de Ortega en su órbita de influencia («Silos y el románico burgalés», en *El románico en Silos. Ob. cit.*, 397-428).

⁹ En los edificios burgaleses y palentinos conservados sólo se encuentran escenas aisladas, sobre todo la Anunciación y Adoración de los Magos por su mayor relevancia simbólica dentro de los temas que componen el ciclo. En Soria y Segovia las esculturas alusivas a la Infancia de Cristo son más numerosas, destacando especialmente por configurar conjuntos bastante completos los de Duratón y la iglesia de San Millán en Segovia; y los de los Mártires de Garray, San Juan de Duero, Burgo de Osma y Santo Domingo en Soria, todos ellos de impronta silense. En Guadalajara sólo hemos podido constatar el de la portada de Millana, también bajo la órbita del monasterio burgalés.

¹⁰ Únicamente se encuentra la fórmula iconográfica utilizada en San Juan de Ortega para la figuración de esta escena —ángel arrodillado y María en pie— en el capitel del baldaquino de San Juan de Duero (Soria) y en la portada de Millana (Guadalajara). En Burgo de Osma, Villasayas y Gredilla de Sedano se sigue completo el modelo de la Anunciación-Coronación de Silos, apareciendo no sólo el ángel hincando la rodilla en tierra sino también la Virgen sedente; modelo asimismo habitual en iglesias navarras del círculo de San Miguel de Estella (Lezáun y Eguarte).

¹¹ L. Réau juzga este «gesto oratorio» prestado de las estatuas de los filósofos de la antigüedad (*Iconographie de l'art chrétien*, París, 1956-1959, II, p. 182).

¹² El detalle del bastón de los heraldos rematado con una cruz sólo se encuentra, en el ámbito del románico castellano de impronta silense, en el citado capitel de San Juan de Duero; si bien es cierto que, en numerosos ejemplos, resulta imposible identificar su forma por el deterioro. En algunas representaciones adscritas al círculo de San Juan de la Peña el ángel porta una cruz como insignia de su misión (Egea de los Caballeros, Luesia y San Pedro el Viejo de Huesca).

¹³ D. Ocón señala como el ángel de la Anunciación-Coronación del relieve silense es cabeza de serie de un grupo de figuras en genuflexión dentro del ámbito de influencia del segundo taller del monasterio burgalés, si bien «no parece que el maestro de Silos haya sido el creador de esta actitud de tan clara pretensión tridimensional por la torpeza con que se resuelve el diseño» («Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200», en *El románico en Silos. Ob. cit.*, p. 503). Idéntica actitud bien resuelta se haya en las obras del Maestro Mateo. L. REAU, *Ob. cit.*, II, p. 182, por su parte, discute que el origen de esta postura se encuentre en el arte gótico italiano y cita como ejemplo anterior el referido relieve de Silos; de la misma opinión es M.S. de Silva y Verastegui (*Iconografía gótica en Alava*, Vitoria, 1987, p. 65). Fuera del ámbito español los primeros ejemplos del ángel arrodillado son más tardíos y aparecen, tanto en Francia como en Italia, desde comienzos del siglo XV (G. SCHILLER, *Iconography of christian art*, London, 1971, I, p. 47).

¹⁴ J. YARZA, «Nuevas esculturas románicas...», p. 225.

¹⁵ Según el lenguaje medieval de los gestos las manos mostrando las palmas expresan la entera disponibilidad de la Virgen a la voluntad divina, su sumisión a la Providencia (F. GARNIER, *La langage de l'image du Moyen Age. Signification et symbolique*, París, 1982, p. 177).

¹⁶ Sobre el tema véase L. REAU, *Ob. cit.*, II, p. 177 y M. J. QUINTANA DE UÑA, «Los ciclos de infancia en la escultura monumental románica de Navarra», *Príncipe de Viana*, XLVIII (1987), p. 289.

¹⁷ L. REAU, *Ob. cit.*, II, p. 182.

¹⁸ E. MALE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, París, 1947, pp. 58-59 y L. REAU, *Ob. cit.*, II, p. 198. Se trata, por lo demás, de la fórmula empleada siempre en el románico castellano y, salvo contadas excepciones, en el navarro-aragonés.

¹⁹ L. REAU, *Ob. cit.*, II, p. 197. A LAZARO, *Art. cit.*, p. 376, menciona la inspiración apócrifa de la sirvienta de la Virgen pero sin remitir a ninguna fuente concreta. Nosotros, en las fuentes consultadas, no hemos encontrado referencia alguna a su presencia en este pasaje evangélico.

²⁰ En el ámbito castellano, además de en San Juan de Ortega, sólo se encuentra una representación similar, que nosotros sepamos, en la portada septentrional de la iglesia de San Quirce (Burgos).

²¹ J. PEREZ CARMONA, *Ob. cit.*, pp. 186 y 222.

²² En cualquier caso, dada la secuencia narrativa del capitel y la falta de alusiones a la Huida a Egipto o al episodio de la Matanza de los Inocentes parece claro que en Ortega, como en Silos y otros lugares bajo su órbita (Burgo de Osma, Gredilla de Sedano, Los Mártires de Garray, Villasayas, Millana, etc.), la representación alude al primer sueño del Patriarca. Además, en el Protoevangelio de Santiago (XIV. 2), en el Evangelio del Pseudo Mateo (XI) y en el Libro sobre la Natividad de María (X. 2) se encuentra la misma secuencia cronológica de los hechos que aparece en el capitel estudiado. Todas las referencias a los evangelios apócrifos tomadas de la ed. de la BAC a cargo de A. SANTOS OTERO, Madrid, 1988.

²³ E. MALE, *Ob. cit.*, pp. 66-69. Esta fórmula iconográfica pretende reafirmar, sin menoscabo de la virginidad, que Cristo nace hombre y es hombre además de ser Dios (G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, París, 1960, pp. 94).

²⁴ Según G. Schiller (*Ob. cit.*, pp. 58 y ss.), la presencia del buey y el asno no es puramente anecdótica pues los Padres de la Iglesia, San Agustín y San Ambrosio, interpretan como símbolo del pueblo judío al primero y de los pueblos paganos al segundo («*Bos judaicus populus, asinus gentilis*»). El buey encadenado por la ley, el asno portando los fardos de la idolatría y, entre ambos, Cristo que traía la libertad de las cargas de ambos.

²⁵ X. LEON DUFOUR, *Vocabulario de Teología Bíblica*, Barcelona, 1990, p. 108.

²⁶ Sobre el tema véase mi trabajo, «La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de irradiación silense por la periferia castellana», en *Actas del VIII CEHA*, Mérida, 1992, 55-61.

²⁷ Para la interpretación de este gesto véase F. GARNIER, *Ob. cit.*, p. 174.

²⁸ Por supuesto en San Juan de Duero se introducen algunas variantes con respecto al capitel de Ortega, como la supresión de una de las parteras, limitándose el escultor a cincelar la situada en la cabecera del lecho; o de la doncella que acompaña a la Virgen en la Visitación. Asimismo el número de pastores se amplía a tres y se añade el episodio de la Adoración de los Magos. Es de suponer que todas estas diferencias responden al distinto marco espacial al que ha de acomodarse el artista y a los aportes personales que todo maestro, por deficiente que sea su técnica, introduce en sus creaciones.

²⁹ Tal datación fue ya señalada por J. YARZA, «Nuevas esculturas románicas...», p. 220.

³⁰ Sobre tan controvertida cuestión véase, fundamentalmente, J. YARZA, «Nuevos hallazgos...»; J. LACOSTE, «La sculpture a Silos autor de 1200», *Bulletin Monumental*, 131 (1973), 101-128, y «Nouvelles recherches a propos du second maître de cloître de Santo Domingo de Silos», en *El románico en Silos*, *Ob. cit.*, pp.473-494; D. OCON ALONSO, *Art. cit.*, pp. 501-510.

³¹ I. RUIZ MONTEJO, *El románico de Villas y Tierras de Segovia*. Madrid, 1988, p. 250.

³² *Ibid.*, p. 250-251.

³³ Sobre el tema véanse las interesantes apreciaciones de J.M. DE AZCARATE RISTORI, *El protogótico hispánico*, Madrid, 1974, pp. 53 y ss.

³⁴ I.G. BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al Románico*, Madrid, 1989, p. 198.

³⁵ V. LAMPEREZ, «San Juan de Ortega», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, I (1904), p. 51 e *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media* [1908], Madrid, 1930, II, p. 466; E. GARCIA DE QUEVEDO, «San Juan de Ortega (Burgos)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, III (1895-96), p. 32; J.A. GAYA NUÑO y J. GUDIOL RICART, *Arquitectura y escultura románicas*, vol. V de la col. «Ars Hispaniae», Madrid, 1948, p. 240; M. MARTINEZ BURGOS, *Art. cit.*, p. 362; L. HUIDOBRO, *Las peregrinaciones jacobeanas*, Madrid, 1950, p. 85; L. VAZQUEZ DE PARGA, J.M. LACARRA y J. URÍA RIU, *Ob. cit.*, II, p. 176.

³⁶ A. LAZARO LOPEZ, *Art. cit.*, pp. 378-379.

³⁷ B. ARNAIZ ALONSO y M.C. RODRIGO MATEOS, *Ob. cit.*, p. 48; B. VALDIVIELSO AUSIN, *Ob. cit.*, p. 93; L.M. LOJENDIO y A. RODRIGUEZ, *Ob. cit.*, p. 363.

³⁸ Sobre la datación de estos edificios véanse J. PEREZ CARMONA, *Ob. cit.*, pp. 61, 63, 82, 108 y 109; J.J. VELEZ CHAURI, *El románico en Miranda y su comarca*. Miranda de Ebro, 1984, p. 101; P. RODRIGUEZ ESCUDERO, *Arquitectura y escultura románicas en el valle de Mena*, Valladolid, 1986, pp. 57-58; J.M. DE AZCARATE, *Ob. cit.*, p. 42.

³⁹ J. PEREZ CARMONA, *Ob. cit.*, pp. 116-117; I.G. BANGO TORVISO, *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, pp. 217-218. El último autor referido, en un breve comentario sobre esta fundación hospitalaria, afirma que «la cabecera del templo responde a las características del románico burgalés del último tercio del siglo XII» (*Ob. cit.*, p. 219). Por otra parte, si bien A.E. Momplet (*Tipología de la iglesia románica en el Reino de Castilla*, Madrid, 1987, I, pp. 53, 104-105, 332-333, 397 y 557) admite como fecha de inicio de las obras de la iglesia de San Juan de Ortega el año 1138, alude en repetidas ocasiones a la presencia de elementos protogóticos en su fábrica.

⁴⁰ B. VALDIVIELSO AUSIN, *Ob. cit.*, p. 127.



Fig. 1.—Capiteles de la Navidad. San Juan de Ortega (Burgos).



Fig. 2.—Anunciación.
San Juan de Ortega (Burgos).



Fig. 3.—*Natividad. San Juan de Ortega (Burgos).*



Fig. 4.—*Anuncio a los pastores. San Juan de Ortega (Burgos).*