

Javier Martínez de Aguirre
Universidad Complutense de Madrid

San Juan de Duero y el *Sepulcrum Domini* de Jerusalén



El conjunto monumental de San Juan de Duero en Soria, con su claustro y los ciborios del interior del templo, tiene bien ganada la calificación de maravilla, en la medida en que se presenta ante el visitante como obra sorprendente y admirable, extraordinaria y peregrina, propia para ser contada¹. La peculiar combinación y el exótico trazado de sus arquerías atrapan las miradas y cuestionan las inteligencias en busca de una explicación. En el interior eclesial, la singularidad de los templetos con cupulillas y el carácter rudo y directo de unos capiteles de temática no siempre evidente aumentan el enigma, al que igualmente contribuyen las connotaciones del entorno, entre el Duero y el Monte de las Ánimas. Desde antiguo, los estudiosos han intentado desentrañar su misterio, por medio de análisis minuciosos que describen, identifican e intentan contextualizar gran número de detalles constructivos o iconográficos. Aunque se ha avanzado mucho, el erróneo convencimiento de que no existía documentación contemporánea (refutado en los años noventa por el significativo diploma de 1152 que dio a conocer Barquero Goñi), combinado con la dificultad a la hora de establecer nexos interpretativos que profundizaran en las motivaciones de quienes edificaron una obra tan extraordinaria, han determinado que los esfuerzos por entender las formas no hayan cristalizado en explicaciones suficientemente satisfactorias.

1. Como tal ha sido valorada desde siempre. Por ejemplo, Lampérez la consideraba “cosa curiosa y singular (...) ejemplar rarísimo en España y acaso (si no estoy engañado), en toda la Europa Occidental”: V. LAMPÉREZ Y ROMEA, “Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española. IX.- San Juan de Duero”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XII (1904), p. 109, en adelante citado LAMPÉREZ, “Notas”.

El interés por el edificio no es reciente. En el siglo XVIII Alonso Carrillo ya había alabado el “claustro de piedra sillería de muy exquisita y vistosa fábrica”, aunque por entonces ya estuviera “la mayor parte de él arruinado y lo restante amenazando próxima ruina”². Viajeros y aficionados del XIX sintieron atracción por las formas inusuales que se escondían tras tapias sin valor. Como escribieron quienes primero se ocuparon de él, el visitante inadvertido podía pasar de largo ante lo que parecía una simple ermita: “nada habría más pobre que San Juan de Duero por su parte exterior” decía Eduardo Saavedra en 1856³. Nicolás Rabal concretaba en 1889 que sus restos “...no aparentan ser más que alguna ermita vieja abandonada, con su torre de espadaña y sin campanas, medio oculta tras las tapias de una casa derruida (...). Mas si guiándole hasta el extremo opuesto de la iglesia por donde tiene ésta una entrada, penetra en su interior, quedará admirado al contemplar las bellezas que aquella iglesia y aquellas tapias encierran, porque el monumento, sin disputa, es lo más notable que pueda verse en Soria”⁴.

La relevancia de la obra queda patente en sus hitos historiográficos que remontan a mediados del XIX, cuando el ingeniero Eduardo Saavedra tomó San Juan de Duero como bandera para proclamar que las obras medievales presentan al menos la misma relevancia que las de la Antigüedad en su condición de “monumentos antiguos”, merecedores de estudio y admiración. Se sumaba así a los pioneros en la defensa de tantas creaciones de aquellos lejanos siglos por entonces en peligro de ruina o desaparición a causa de la reciente Desamortización. Su aportación constituye la primera monografía sobre un edificio medieval publicada en la prestigiosa *Revista de Obras Públicas* (1856)⁵. El edificio hospitalario fue igualmente el primero en ser declarado Monumento Nacional en la provincia de Soria, en 1882⁶.

A partir de comienzos del siglo XX una y otra vez los estudiosos se han detenido a alabar el carácter peregrino de sus formas y el encanto de su entorno. Casi todos los historiadores que han estudiado el románico español (Lampérez, Bertaux, Lambert, King, Torres Balbás, Gudiol y Gaya Nuño, Durliat, Yarza y Bango, entre

2. O. PÉREZ MONZÓN, “Presencia sanjuanista en la provincia de Soria”, *Celtiberia*, XXXVIII (1988), p. 230. En adelante citado PÉREZ MONZÓN, “Presencia sanjuanista”.

3. E. SAAVEDRA, “Arquitectura. San Juan de Duero, en Soria”, *Revista de Obras Públicas*, núm. 24, año IV (1856), p. 278, aconsejaba la contemplación desde el Monte de las Ánimas que él utilizó como punto de vista de su dibujo. Citado en adelante: Saavedra, “San Juan de Duero”.

4. N. RABAL, *Soria*, Barcelona, 1889, p. 225. Este estado explica la falta de descripción en la obra de Loperráez Corvalán.

5. SAAVEDRA, “San Juan de Duero”, pp. 277-282.

6. I. ORDIERES DÍEZ, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995, p. 472. El románico soriano fue estudiado antes de finalizar el siglo XIX por T. RAMÍREZ, *Arquitectura románica en Soria*, Madrid, 1894.

otros⁷) han glosado sus singularidades y apuntado posibles vínculos explicativos. Entre las aportaciones de mayor alcance, que conforman una bibliografía sobre San Juan de Duero extensa y cualificada, recordaremos, además de los ya citados, a Lojendio, Marías y Luca de Tena, Ewert, Bocigas, Sainz Magaña, Pérez Monzón, Díaz, Nuño, Terés y Jiménez⁸. Sus observaciones y juicios de valor constituyen la rica trayectoria historiográfica de este “famosísimo” claustro (Camps Cazorla) y a ellos remitimos para aquellos detalles que no pueden ser tratados con detenimiento en una aportación necesariamente limitada como la presente⁹. Sin embargo, tras la lectura de todas estas investigaciones siempre hay algo que se nos escapa, ya que ni los tantas veces invocados recuerdos de Córdoba, Tierra Santa u Oriente, ni las no menos comentadas semejanzas exóticas con claustros de Amalfi dan respuesta ajustada a una pregunta fundamental: ¿por qué se hizo aquí una obra así?

En las líneas que vienen a continuación propongo una hipótesis a partir de la identificación de las peculiaridades formales e iconográficas de edículos y arquerías. En mi opinión los rasgos atípicos de San Juan podrían encontrar explicación si

7. V. LAMPÉREZ, “Notas”, pp. 109-114; ID., *Historia de la arquitectura cristiana española*, Madrid, 1930, t. II, p. 95-98; E. BERTAUX, “La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIV^e siècle”, en A. MICHEL, *Histoire de l’Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours. T. II. Formation, expansion et évolution de l’Art Gothique*, París, 1906, p. 238; G.G. KING, “The Problem of the Duero”, en A. K. PORTER, *Art Studies, Medieval, Renaissance and Modern*, 3 (1925), pp. 3-11; E. Lambert, “L’influence artistique de l’Islam dans les monuments de Soria”, *Homenaje a Mérida. Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, IV (1935), pp. 43-52; L. TORRES BALBÁS, “La influencia artística del islam en los monumentos de Soria”, *Al Andalus*, V (1940), pp. 465-467; J. GUDIOL RICART y J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, col. “Ars Hispaniae”, vol. V, Madrid, 1948, pp. 313-314; M. DURLIAT, *El arte románico en España*, Barcelona, 1964, p. 81; ID., *España románica*, Madrid, 1993, p. 287; J. YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1984, p. 264; I. G. BANGO TORVISO, *El románico en España*, Madrid, 1992, p. 285.

8. J.A. GAYA NUÑO, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, pp. 157-172, en adelante citado GAYA NUÑO, *El románico*; L. M. DE LOJENDIO y A. RODRÍGUEZ, *Castille romane***, La Pierre-qui-vire, 1966, pp. 195-199; F. MARÍAS y C. LUCA DE TENA, “Un posible camino hacia San Juan de Duero”, *Celtiberia*, XX (1970), pp. 93-110, en adelante citado MARÍAS y LUCA DE TENA, “Un posible camino”; C. EWERT, “Sistemas hispano-islámicos de arcos entrecruzados de San Juan de Duero en Soria: las arquerías del claustro”, *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11 (1974-1975), pp. 27-84, en adelante citado EWERT, “Sistemas hispano-islámicos”; S. BOCIGAS MARTÍN, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, 1978, pp. 140-161; M. E. SAINZ MAGAÑA, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 1984, pp. 103-149; PÉREZ MONZÓN, “Presencia sanjuanista”, pp. 215-235; A. DÍAZ DÍAZ, *Guía. Iglesia y Claustro de San Juan de Duero. Museo Numantino / Sección Medieval*, Soria, 1997; J. NUÑO GONZÁLEZ, “San Juan de Duero”, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 177-218; E. TERÉS NAVARRO y C. JIMÉNEZ GIL, *Monasterio de San Juan de Duero. Soria. Arquitectura e iconografía*, Soria, 2008, en adelante citado TERÉS y JIMÉNEZ, *Monasterio de San Juan*; éstas dos últimas contienen completas bibliografías.

9. Califica de “extraordinariamente originales” las arquerías del claustro, “variadísimas de unos sectores a otros”, sin olvidar las “influencias orientales curiosas” apreciables en la iglesia: E. CAMPS CAZORLA, *El arte románico en España*, Barcelona, 19452, pp. 206-207. Son muchas las obras en las que por diversos motivos se menciona el claustro soriano. Entre las más recientes cabe recordar J. CASTÁN LANASPA, “Elementos exóticos en el románico de la Extremadura castellana”, *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 162-170.

consideramos que, en un momento dado, el promotor de la segunda campaña constructiva, que afectó tanto a la iglesia como al claustro, introdujo una serie de modificaciones con la intención de conseguir que San Juan de Duero evocara el Santo Sepulcro de Jerusalén. Contó para ello con un arquitecto de notable inventiva, que supo plasmar sus deseos mediante formas poco habituales.

La iglesia y claustro de San Juan de Duero formaban parte desde sus inicios de una encomienda de la orden de San Juan de Jerusalén. Un documento de 1152 que dio a conocer recientemente Barquero Goñi, precioso por la exactitud con que nos informa sobre la ubicación del conjunto, prueba que ya por entonces los hospitalarios tenían una iglesia extramuros de la ciudad de Soria, a la orilla del río, cerca de la “puente Pedrina” (*ultra ciuitatem Saurie in ripa fluvii de illa ponte Pedrina ad ipsam ecclesiam supra nominatam*)¹⁰. Dados el carácter hospitalario y la vinculación con caminos y caminantes que caracterizaban los asentamientos de la orden, no nos extraña la elección del emplazamiento en la ribera del Duero, junto al puente que salvaba la principal dificultad orográfica de acceso a la localidad para quienes venían de Aragón y Navarra. Son multitud los emplazamientos semejantes (extramuros y junto a un puente) donde fueron instalados hospitales con iglesias anejas en los siglos XI, XII y XIII. La orden de San Juan de Jerusalén poseyó otros establecimientos junto a puentes en caminos principales: el propio Barquero nos recuerda los de Puente Itero, Puente de Órbigo y San Pedro Félix de Incio en el Camino de Santiago¹¹.

Y tampoco sorprende el tipo arquitectónico con que fue concebida inicialmente la iglesia, consistente en nave única cubierta de madera, capilla mayor abovedada algo más estrecha y anteábside cubierto por bóveda de cañón apuntado (figs. 1 y 2). Podrían citarse numerosos edificios semejantes en el románico castellano, ubicados en un radio no muy amplio. En la propia provincia de Soria su planta guarda similitud con templos como los de Nafría la Llana, Castillejo de Robledo o Rejas de San Esteban, entre muchos otros¹².

Se trata de una estructura muy simple, cuyo tipo básico podríamos definir como iglesia de tres cuerpos constituidos por nave única y cabecera integrada por ábside y anteábside, siendo ambos más estrechos y de fábrica más cuidada. Los hospitalarios lo emplearon con frecuencia, adoptando soluciones formales propias de cada

10. C. BARQUERO GOÑI, *Los hospitalarios en Castilla y León (siglos XII y XIII). Señorías de la Orden de San Juan*, Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Madrid, 1995 (microficha), ap. doc. n° 48.

11. C. BARQUERO GOÑI, “La Orden de San Juan en el Camino de Santiago: La Bailía de Portomarin (1158-1351)”, *Cuadernos de Historia Medieval*, 1999, p. 97.

12. Este corto elenco recopila plantas dadas a conocer por GAYA NUÑO, *El románico*, pp. 60-65, 74-83 y 102-104. La reciente publicación de los tres tomos dedicados a la provincia de Soria en la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Aguilar de Campoo, 2002, ha hecho aumentar el listado a más de una veintena de iglesias rurales; en adelante citada *ERCyL. Soria*.

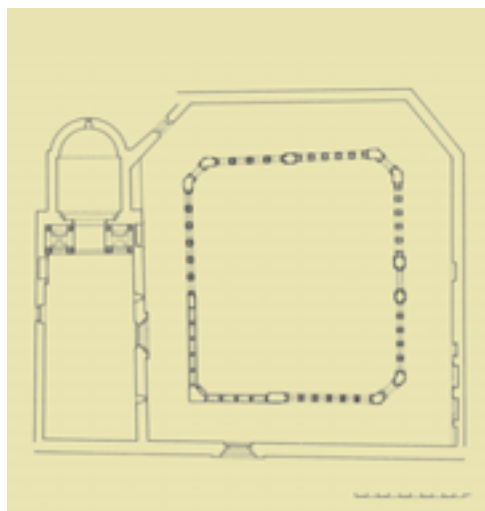


Fig. 1. Planta de San Juan de Duero (Fundación Santa María la Real).



Fig. 2. Sección transversal de la iglesia (Fundación Santa María la Real).

tiempo y lugar con mayor o menor esmero constructivo: en San Juan de Portomarín, por ejemplo, la nave está abovedada, en vez de recibir simple armadura de madera, y cuenta con escaleras en el hastial¹³. San Juan de Almazán, en la provincia de Soria, simplificaba al máximo el esquema¹⁴. Otros edificios relacionados de algún modo con Tierra Santa, como San Justo de Segovia, poseedora de una capilla dedicada al Santo Sepulcro, adoptaron una composición de las mismas características, que –repetimos– fue muy frecuente en el románico hispano¹⁵.

Definido el tipo arquitectónico, merece la pena comentar los materiales y técnicas empleados en su edificación, que analizó Jaime Nuño¹⁶. Para la mayor parte del alzado recurrieron a un procedimiento rápido, eficaz y barato: la construcción mediante encofrado de cal con pequeñas piedras calizas y cantos de río, reforzado en las esquinas con cadenas de sillares de arenisca. En el hastial se reconocen en altura hasta ocho cajas (fig. 3). Es habitual que la construcción sea más cuidada en

13. M. CHAMOSO LAMAS, V. GONZÁLEZ y B. REGAL, *Galice romane*, La Pierre-qui-vire, 1973, pp. 299-304.

14. Con cabecera recta y probablemente de fábrica sencilla, la conocemos gracias a la publicación de una planta de 1819 por PÉREZ MONZÓN, “Presencia sanjuanista”, p. 223. Reproduce dicha planta en color *ERCyL. Soria*, vol. I, p. 157.

15. Sobre la capilla de San Justo de Segovia, incluyendo la planta del templo: E. CARRERO SANTAMARÍA, “El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)”, *Anuario de estudios medievales*, 27/1 (1997), pp. 457-477.

16. J. NUÑO GONZÁLEZ, “San Juan de Duero”, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 187-188 y 200. Ha identificado el uso de la misma técnica en otras iglesias románicas de la provincia.



Fig. 3. Hastial de la iglesia y muro perimetral del claustro.

la cabecera, por lo que no sorprende encontrar bóvedas de sillería tanto sobre el semicilindro absidal como sobre el tramo recto delante del ábside; la primera es de horno con directriz de arco apuntado y la segunda de medio cañón igualmente apuntado. La nave se cubrió desde el principio con armadura de madera, que ha sufrido reconstrucciones a lo largo de los siglos¹⁷. Asimismo fue empleada la sillería en los principales vanos del templo: en la ventana situada en el eje del ábside y en la que centra el muro meridional del anteábside. Por supuesto, también en la puerta principal, emplazada en el muro meridional; se articula mediante tres arquivoltas de medio punto que descansan en montantes sin otra interrupción que una escueta imposta en nacela; para construirla fue preciso disponer un resalte poco profundo.

Lo único destacable de esta fábrica inicial serían las dimensiones, algo mayores que las habituales en templos tan sencillos (fig. 4). La nave alcanza 8,45 m de anchura y 19,70 de longitud, teniendo la cabecera 5,87 m de anchura y 8,95 de profundidad¹⁸. Como único complemento ornamental es preciso señalar el arco de

17. En 1636 se mandaba al comendador aderezar “el cuerpo de la iglesia de San Juan de Duero que está destechado y lo cubra dentro de seis meses. Pena de 50 ducados”. Constan además diversas reparaciones de los siglos XVIII y XIX, especialmente importante la efectuada en 1883 según el proyecto del arquitecto Saturnino Martínez Ruiz: PÉREZ MONZÓN, “Presencia sanjuanista”, pp. 228- 231 y TERÉS y JIMÉNEZ, *Monasterio de San Juan*, pp. 19-24 y 32.

18. Medidas tomadas de L.M. de LOJENDIO y A. RODRÍGUEZ, *Castille romane***, La Pierre-qui-vire, 1966, pp. 202-203.



Fig. 4. Interior de la iglesia.

embocadura del ábside, cuyos capiteles hoy apenas lucen detrás de los baldaquinos. Sus formas vegetales derivan lejanamente de motivos silenses y siguen fórmulas reconocibles en otras obras del entorno soriano. Los muros pudieron haber tenido revestimiento pictórico del que no ha quedado huella. Es posible discernir la finalidad de la mayor parte de las intervenciones que a lo largo de los siglos han modificado, siempre levemente, el aspecto inicial del templo, incluidas las aperturas de huecos en la cabecera¹⁹.

En un momento dado, alguien decidió enriquecer el interior con dos baldaquinos de curiosa traza²⁰. Ambos edículos, de planta cuadrada, están formados por haces de cuatro columnas en las cuatro esquinas sobre los que se alzan arcos de medio punto que soportan sendas bóvedas que, siendo distintas, guardan notable familiaridad. La septentrional adopta forma esquifada tanto al interior como al exterior; interiormente los encuentros de las superficies curvas incluyen nervios curvos de sección circular formados por dovelas. La meridional interiormente está constituida por una pirámide hueca con las cuatro esquinas recorridas por fustes

19. Ventana de iluminación del retablo, que debió de ir acompañada por el rebaje achaflanado de la esquina meridional entre ábside y anteábside, y apertura de nicho que funcionó como archivo: PÉREZ MONZÓN, “Presencia sanjuanista”, p. 229.

20. El carácter añadido a la edificación previa ha sido reconocido por casi todos los que se han ocupado de la iglesia, desde SAAVEDRA, “San Juan de Duero”, p. 278.



Fig. 5. Capiteles del baldaquino septentrional.

monolíticos que descansan en las ménsulas ya citadas; por el exterior se manifiesta en un cono. El trasdós de ambas fue revestido de una capa de mortero sin decorar. Según indica Saavedra en 1856, todavía entonces los intradoses de los arcos conservaban “vestigios de una pintura encarnada que figura cirros o espirales”²¹.

Los templetos fueron dotados de capiteles decorados. En el septentrional dispusieron temas diversos (fig. 5), uno de ellos perfectamente reconocible (esquina noroeste) ya que cuenta la historia del martirio de San Juan Bautista: la escena del banquete con Herodes coronado en la esquina, Salomé de pie junto a la mesa y al otro lado el soldado con su cota de malla que, espada en alto, agarra por el cabello a San Juan. Por detrás del precursor encontramos un edificio almenado, detrás del cual aparece una inquietante figura de dragón de cuya boca sale una mano. El de la esquina suroeste alterna en sus caras parejas de arpías de ambos sexos y largas colas con parejas de

21. SAAVEDRA, “San Juan de Duero”, p. 278.



Fig. 6. Detalle del capitel con la lucha con el dragón de las siete cabezas.

dragoncillos que enseñan sus dientes. El tercero (SE) presenta en un lado un centauro sagitario que levanta su arco contra un dragón de siete cabezas (de la principal brotan seis cuellos largos terminados en cabecitas) cabalgado por un milite que parece agarrar por el cuello a otro dragón, mientras otro soldado intenta sujetar las alas de un enésimo dragón (fig. 6). Y el cuarto capitel (NE) cuenta con otros dos dragones, uno de los cuales se enfrenta a lo que parece un ave de largo cuello con cabeza de fiera, acompañado de una figura híbrida antropomorfa erguida; por detrás otro guerrero alza su espada contra un ser oculto por estar el capitel embutido en el muro.

Así que todos los capiteles de este baldaquino coinciden en presentar temas negativos en los que participan animales fabulosos, o bien ilustran una acción tan deplorable como la ejecución del Bautista²². Este carácter negativo se extiende a las cabezas que soportan los nervios de la bóveda: dos monstruos que abren sus fauces de manera amenazadora y una cabeza humana que parece gritar de terror llevándose

22. Se han intentado explicaciones más ajustadas, tema por tema, carentes de fundamento textual.

las manos al rostro y entreabriendo la boca; la cuarta ménsula tiene forma de capitel vegetal y está situada no casualmente sobre la historia de San Juan. Está claro que este ciborio estuvo destinado desde sus orígenes a enmarcar un altar dedicado a San Juan. Con respecto al significado de los monstruos y las escenas de lucha, se han ensayado explicaciones generales (pecados, el bien contra el mal) y otras más específicas (San Jorge y el dragón, Cristo-sagitario “vencedor de la muerte, siendo el arco y las flechas los símbolos de la luz divina de la vida”, etc.) puramente especulativas²³.

En el baldaquino meridional las escenas son muy distintas, puesto que en todos sus capiteles se reconoce con cierta facilidad la historia que cuentan (fig. 7). El de la esquina noroeste presenta un completo ciclo de la Infancia: Anunciación de ángel crucífero genuflexo, el abrazo de la Visitación, la Natividad con el Niño en el pesebre y María acompañada por una partera (deteriorado el San José del sueño), el Anuncio a los pastores y la Adoración de los Magos, en la que se cuelan tres ovejas, también aquí con una figura estropeada, justamente la de María con el Niño. Le sigue el capitel nordeste, dedicado a La Matanza de los Inocentes, donde vemos a Herodes aconsejado por un demonio y a los soldados acometiendo su terrible encargo junto a las puertas de una ciudad almenada. En la esquina suroeste se figuró la Huida a Egipto: José guía la cabalgadura que lleva a María con Jesús en su regazo, escoltados por un ángel (que parece protegerlos de la arpía que aparece en la cara lateral) en su caminar hacia una puerta doble almenada con figurita asomada. El cuarto capitel (SE) cambia de ciclo para introducirnos en los últimos días terrenales de la Virgen María (fig. 8), como vieron Marías y Luca de Tena²⁴. Aparece en la esquina la imagen descabezada de María flanqueada por dos ángeles que portan en sus manos un vestido: encontramos su explicación en una de las versiones del anuncio de la muerte a María, según la cual el ángel, además de la palma, llevó a la Madre del Señor “las vestiduras que habían de servir para amortajar su cuerpo”²⁵. Uno de los ángeles sujeta además una banda, que ha de ser el cinturón entregado a Santo Tomás en prueba de la Asunción al cielo en cuerpo y alma²⁶.

23. Véanse al respecto especialmente las aportaciones de Gaya Nuño, Marías y Luca de Tena y Sainz Magaña citadas en nota 8.

24. MARIAS Y LUCA DE TENA, “Un posible camino”, pp. 99-102.

25. “Todo esto dijo el ángel a la Virgen de parte de Cristo; luego, como credencial de la gran victoria que ella iba a obtener sobre la muerte, le entregó una palma procedente del paraíso, y las vestiduras que habían de servir para amortajar su cuerpo”: S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 1, Madrid, 1982, p. 489.

26. *Ibidem*, p. 481: “En el momento en que María resucitó, Tomás hallábase ausente y, cuando regresó junto al sepulcro, todo había ya concluido. Los otros apóstoles le refirieron lo que acababa de suceder y, como él se resistiera a creerlo, la Virgen le dio una prueba de su Asunción al cielo en cuerpo y alma dejando caer desde el aire el cinturón que ella llevaba habitualmente sobre su túnica”. El pasaje es narrado por apócrifos asuncionistas, como el Pseudo José de Arimatea, XX: Tomás “se vio transportado al monte Olivete y tuvo ocasión de ver el cuerpo santísimo de la bienaventurada María que subía al cielo; y rogó a ésta que le otorgara una bendición. Ella escuchó su plegaria y le arrojó el cinturón con que estaba ceñida”: A. DE SANTOS OTERO, *Los evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, 1985, p. 657.



Fig. 7. Capiteles del baldaquino septentrional.



Fig. 8. Capitel de la Asunción de la Virgen María.

Por tanto, la figura arrodillada ha de identificarse con el apóstol otrora incrédulo, mientras las dos cabecitas que se ven junto al sepulcro corresponderán a otros apóstoles. Los motivos que decoran los soportes de los nervios de este baldaquino se diferencian de los del otro lado: dos de las cabezas corresponden a personajes serenos, un adulto barbado y una cabeza juvenil de largos cabellos sin toca; el tercero es un monstruo que enseña los dientes y en cuarto lugar volvemos a encontrar un capitel vegetal.

No podemos detenernos aquí a analizar las peculiaridades iconográficas, algunas de gran interés como la presencia del diablo en la Matanza de los Inocentes, comentada en su día por Marisa Melero²⁷, ni las relaciones silenses apreciables en la Anunciación. Los diversos enfrentamientos con monstruos, el intenso orientalismo del híbrido de la Huida a Egipto o la síntesis efectuada en la Asunción de María, entre otros temas, merecerían un estudio detallado.

Gaya Nuño y otros autores han especulado con la idea de que la presencia de baldaquinos obedeciera a la celebración de ritos orientales. Habrían sido introducidos por “las costumbres de los regulares del Hospital, que implantaban en nuestro país un elemento tan típico del Mediterráneo oriental”, de forma que, “corriendo un velo entre ellos sirvieran de iconostasis a la capilla absidal”²⁸. El historiador soriano dudaba de si el camino de recepción provendría directamente de Jerusalén o quizá de Italia, donde se conservan baldaquinos altomedievales. Lo que no aclara es por qué existirían justamente en este templo y faltarían en la mayor parte de las decenas de encomiendas hispanas de la misma orden que previsiblemente habrían de servir para idénticos ritos (sí hay templos en Portomarín). Lampérez había iniciado la pesquisa en esta línea a partir de la diferenciación que estableció entre el altar latino y el bizantino, entendiéndolo que el latino era “la

27. M. MELERO MONEO, “El diablo en la matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana”, *D'Art*, 12 (1986), pp. 113-126.

28. GAYA NUÑO, *El románico*, pp. 159-160 y 163-164.

tumba de un mártir cobijada por un templete sobre columnas (el *ciborium*), con velos que se despliegan y corren en el momento de la consagración”. A su juicio, la importancia de la iglesia de San Juan de Duero radicaba en la rareza de encontrar templetos de factura románica, raros tanto en Francia como en España, lo que otorgaría “excepcional interés” a los sorianos²⁹.

La *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* incluye interesantes reflexiones de Pedro Luis Huerta acerca de la existencia de otros baldaquinos o sus vestigios en iglesias del románico soriano, y también la de capillas-nicho situadas a los lados del arco triunfal en templos de nave única. Se trata generalmente de parroquias sin relación conocida con los sanjuanistas. Parece muy acertada la vinculación que propone con San Juan de Duero, de lo que hay que derivar que no sería muy corriente en otras comarcas la inclusión de edículos tan monumentales, puesto que las capillas-nicho “constituyen una de las peculiaridades más notables de la arquitectura románica soriana”³⁰. El mismo Gaya y otros autores han recordado la presencia de altares laterales bajo arcosolios o baldaquinos reducidos en iglesias castellanas como Santa María del Valle en Monasterio de Rodilla.

La ubicación de los edículos en los ángulos orientales de la nave se corresponde con el lugar que frecuentemente ocupan los altares secundarios en edificios de nave única cuya cabecera es más estrecha que la nave. En la ya citada iglesia de San Nicolás de Portomarín encontramos en el mismo lugar dos altares con sendos baldaquinos, más tardíos que los sorianos, lo que igualmente sucede en templos góticos de nave única (por citar sólo un ejemplo, el recientemente restaurado de San Saturnino de Artajona, Navarra, con dos altares que tuvieron en su día retablos góticos³¹). Para varios estudiosos, los templetos de San Juan fueron añadidos por el incremento del culto en la casa sanjuanista (Saavedra, Lampérez, etc.). Gaya Nuño piensa en que al llegar a Soria los hospitalarios recibieron una “pobrísima iglesia” que conservaron, “dotándola de dos altares que satisficieran las necesidades del culto griego”; pero hemos visto que la orden de San Juan poseía ya una iglesia aquí en 1152 y el apuntamiento de la bóveda del anteábside hace difícil que la que hoy vemos sea anterior a esa fecha, por lo que hemos de concluir que la amplia nave única habría sido edificada por los propios sanjuanistas. Como expresa José Manuel Rodríguez, “el baldaquín es un elemento de dignificación litúrgica del altar presente ya en las basílicas constantinianas, y actúa como una extensión del

29. LAMPÉREZ, “Notas”, p. 111.

30. ERCyL. *Soria*, véanse especialmente la fotografía del interior de la iglesia de Fuentelfresno (p. 499) y el texto de Garray (p. 527). Agradezco a Pedro Luis Huerta que llamara mi atención sobre este hecho. En su comentario de Montenegro de Cameros, Gaya Nuño había mencionado las capillas-nicho, que describía como “absidiolas embutidas en el grosor del muro del arco de triunfo (...) según costumbre de algunas iglesias de tierra de Calatañazor”: GAYA NUÑO, *El románico*, p. 223.

31. J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “El edificio gótico y su ornamentación”, *San Saturnino de Artajona*, Pamplona, 2008, p. 131.

nivel de sacralización propio del ábside al espacio que acota en la nave”³². Los edículos sorianos responden al deseo de monumentalizar dos altares, monumentalización que se llevó a cabo tomando como referente ciborios y templetos de formas semejantes (cuadrados, con columnas y rematados en cúpulas) que abundaron en Tierra Santa y existieron muy concretamente en el Santo Sepulcro de Jerusalén³³. Conocemos otros casos en que desde el inicio las iglesias sanjuanistas dedicaron el altar mayor al titular del templo y reservaron el lateral septentrional a San Juan Bautista: así sucedió en Santa María de Sangüesa. La dedicación de los colaterales sorianos nos es conocida gracias a la documentación publicada por Pérez Monzón: en las visitas del siglo XVII se menciona expresamente el “altar colateral derecho, llamado de Nuestra Señora”, al tiempo que se manda “colocar en el colateral izquierdo una imagen de San Juan Bautista”, lo que coincide con los asuntos representados en los capiteles. La nueva disposición obligó a un recrecimiento en horizontal del muro de separación entre nave y anteábside, añadido perfectamente perceptible tanto desde el interior como desde el exterior de los baldaquinos.

El elemento más espectacular de San Juan de Duero es el patio porticado construido a mediodía del templo, que ha sido llamado indistintamente atrio o claustro. Entre la bibliografía a él consagrada destaca el minucioso estudio de Christian Ewert en el marco de una investigación de gran alcance centrada en los sistemas de arcos entrecruzados medievales de la Península Ibérica, al que remitimos para el conocimiento de cualquier detalle aquí no mencionado³⁴. De notables dimensiones para corresponder a un edificio hospitalario de nave única (el eje N-S mide más de 27 m y el E-O alcanza los 30 m), llaman la atención dos decisiones tomadas cuando las obras ya se habían iniciado. En efecto, el claustro había sido comenzado por su panda septentrional, contigua a la iglesia, conforme a pautas habituales. También se había emprendido el primer tramo de arquería del lado occidental, lo que se explica por estar allí el acceso al conjunto de San Juan, en vez de principiar la galería oriental de acuerdo con el proceso más normal en monasterios y catedrales (disponían salas capitulares y otras dependencias en dicha zona). Así pues, en la esquina noroccidental se juntaban dos arquerías, una de cuatro arcos (O) y otra de cinco (N), aunque es preciso advertir que esta última fue completamente reconstruida en el siglo XX, imitando las formas de la contigua y utilizando materiales (en concreto capiteles) que, según nos informa Saavedra, estaban reemplazados en

32. ERCyL. *Soria*, p. 527.

33. Pueden verse estructura semejantes en distintas construcciones de los cruzados: J. FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge, 1995. Un templete de estas características corona el acceso al Calvario por la fachada meridional del Santo Sepulcro de Jerusalén (la llamada Capilla de los Francos) y un baldaquino más complicado remataba el edículo interior en la rotonda de la Anástasis. Esta fórmula de baldaquino también fue empleada en Europa Occidental.

34. EWERT, “Sistemas hispano-islámicos”.



Fig. 9. *Galería oriental.*



Fig. 9. *Galería occidental.*

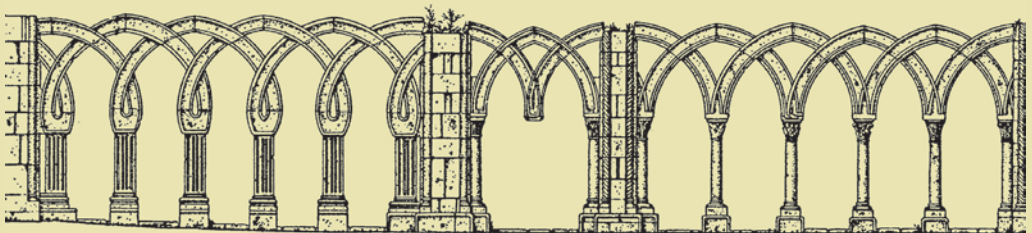


Fig. 9. *Galería septentrional.*



Fig. 10. Machón central de la galería occidental.



Fig. 11. Machón central de la galería oriental.

tapiar las puertas del recinto³⁵. Como han visto casi todos los autores, los arcos de medio punto sobre columnas dobles en cuyos capiteles aparecen motivos historiadados (de los que me ocuparé más adelante), vegetales y animales son deudores de los empleados en el cercano claustro de San Pedro de la misma ciudad.

Siguiendo un comportamiento similar al empleado con los baldaquinos, en un momento dado alguien decidió cambiar la traza del claustro y lo hizo de modo radical. Apartándose de lo que era generalizado, concibió cada galería de modo que incluyera dos tipos de arcos distintos, diferenciando así cada mitad de cada panda, y además sustituyó los habituales machones de esquina por puertas colocadas en chaflán (fig. 9). Lo primero que hay que comentar es que este diseño no estaba pensado desde el principio, porque en el centro de la galería occidental se aprecia claramente que la serie de arcos entrecruzados está embutida en un machón preexistente (fig. 10): las hiladas no traban con la construcción previa. En cambio, el

35. “Una de estas mitades, la occidental de la galería del Norte, ha desaparecido enteramente, y sus bellos y variados capiteles se encuentran tapiando las muchas puertas que comunican con el campo”: E. SAAVEDRA, *op.cit.*, p. 279. En el levantamiento que acompaña el artículo se ve el hueco de esta arquería (lám. 55). Una fotografía del claustro sin esta arquería en LAMPÉREZ, “Notas”, p. 113.



Fig. 12. Secuencia de arcos del tipo B.

machón frontero, en el centro de la panda oriental, una arquerías de dos tipos con una perfecta trabazón y continuidad de hiladas (fig. 11), de lo que se deduce que en este segundo caso ambos tipos de arcos se edificaron dentro de un mismo proyecto y campaña constructiva.

De esta manera, vemos en el claustro cuatro soluciones distintas de arcos, distribuidas de tal modo que cada una ocupa dos mitades contiguas de galería unidas por un ángulo. La solución más normal, de arcos de medio punto y que llamaremos tipo A, ya ha sido comentada. Junto a ella, en la otra mitad de la galería septentrional y la correspondiente mitad oriental, introdujeron considerables novedades para conformar un tipo que denominaremos B (fig. 12): 1) prescindieron del podio sobre el que normalmente se elevan las columnas en las galerías claustrales, con lo que cada soporte presenta zócalo diferenciado desde el suelo; 2) sustituyeron las columnas dobles por haces de cuatro fustes yuxtapuestos (generalmente lisos, aunque en un caso fueron tallados entorchados), de manera que los soportes presentan sección cuadrilobulada; 3) sustituyeron los arcos de medio punto por los de herradura apuntados; 4) eliminaron los cimacios como elemento individualizado intermedio entre lo sustentante (capitel) y lo sustentado (arco) y tallaron fajas ornamentadas en la parte alta del capitel a manera de cimacio; 5) introdujeron una moldura vertical sobre los capiteles, que parece corresponder a un alfiz (no se ha conservado ninguna de las piezas altas horizontales que permitirían



Fig. 13. Secuencia de arcos del tipo C.

confirmar su presencia); 6) modificaron el despiece de los arcos, que dejaron de tener clave para contar con un número par de dovelas; y 7) doblaron los arcos, por lo que necesitaron soportes de sección cruciforme, resueltos mediante la yuxtaposición de cuatro fustes. El tramo de arquería de la panda septentrional consta de seis arcos de este tipo y el oriental de cuatro. Los capiteles se ornamentan con repertorio vegetal en que aparecen hojas individualizadas muy deudoras de fórmulas tardorrománicas (palmas, palmetas, frutos granulosos, etc.), un capitel de entrelazo geométrico basado en la combinación de círculos y semicírculos, imperfectamente diseñado, y otro con híbridos de tradición tardorrománica (arpías encogulladas). Importante innovación supuso sustituir el machón de esquina por una puerta en chaflán, también de arco de herradura apuntado.

En la media galería occidental y la correspondiente mitad meridional el arquitecto diseñó otra solución (tipo C) consistente en la sabia combinación de arcos apuntados entrecruzados, de tal suerte que si contamos desde el machón central se extienden tres grandes arcos y si lo hacemos desde la puerta de esquina son dos medios arcos del mismo tipo en los extremos y dos completos (fig. 13). En el tramo meridional se cuentan dos arcos y medio tanto empezamos desde la esquina como desde el centro de la galería. El entrecruzamiento planteaba complejos problemas de diseño que el arquitecto tuvo que afrontar: su despiece no podía ser radial porque los encuentros entre arcos resultaban incompatibles con la geometría normal



Fig. 14. Detalle del despiece en arcos del tipo C.

de las dovelas; además, en los arranques de los arcos quiso prolongar las molduras de la rosca. De ahí que optara por resolver el problema disminuyendo el número de piezas distintas a labrar. Le bastó con ejecutar plantillas para tres: 1) la situada encima de los capiteles, que es común en el arranque de dos arcos y llega hasta los entrecruzamientos; 2) una dovela extralarga, que dispuso siempre en la parte norte y termina en la bisectriz; y 3) una pieza corta que también confluye en la bisectriz. Según Ewert es la primera vez que encontramos un despiece de este tipo en arcos entrecruzados, lo que rompe con las tradiciones hispanomusulmanas³⁶. Por otra parte, vació los espacios entre arcos, que ganaron así en esbeltez al quedar recortados sobre el vacío, al tiempo que acentuaba la particularidad de sus formas enlazadas. Es preciso señalar que las piezas inferiores están talladas en dos lajas, diferenciando el haz interior del exterior, separadas por escasos milímetros. Como soporte y sobre zócalos diferenciados dispuso columnas gemelas culminadas en capiteles dobles ornamentados mayoritariamente por vegetales de distintos tamaños que recuerdan a combinaciones normales en el Norte de Francia en los años finales del siglo XII y comienzos del XIII (y algún tallo esbelto a manera de *crochet*). En los capiteles de la puerta de esquina añadió entrelazos de diseño losangeado y con motivos de adorno en el interior de la red. En los arcos occidentales inmediatos a la esquina fueron dibujados a color o incluso reseguídos mediante incisiones algu-

36. *Ibidem*, pp. 73-74.



Fig. 15. Puerta central de la galería meridional.

nos despieces de dovelas: los que dan al interior del patio con engatillado y los exteriores con dovelaje sencillo (fig. 14).

En el centro de la galería meridional ubicaron una puerta formada por un arco en el que se inscriben dos medios entrecruzados, de forma que generan una pieza pinjante de singular factura (fig. 15). Además, el arquitecto modificó la molduración de la rosca resaltando la parte tangente al trasdós. Dentro de la rareza de todo el conjunto claustral, esta puerta constituye un elemento que llama doblemente la atención. Los machones que la flanquean cuentan con orificios rectangulares estrechos que atraviesan todo el grueso. Uno está a la vista y dos más aparecen cegados. Por el momento nadie ha propuesto una explicación satisfactoria relativa a su finalidad.

El cuarto tipo de arcos (D) ocupa dos mitades de las galerías que confluyen en la esquina suroriental (fig. 16). El arquitecto desarrolló una de las posibilidades abiertas por el entrecruzamiento de arcos, de forma que trató la piedra como si fuera un material dúctil e hizo parecer que giraba sobre sí misma para continuar en un bucle sin fin. Los condicionamientos del diseño obligaron, por una parte, a situar en un punto más bajo el arranque de las arquerías y, por otra, a ensanchar el soporte, por lo que sustituyó las columnas con sus capiteles tradicionales por pilares recorridos por acanaladuras verticales. Mantuvo la existencia de dos haces en las piezas inferiores. Para el nuevo diseño se vio obligado a cambiar las plantillas de corte y aparejó su fórmula mediante cuatro piezas: una con la base, otra con el en-



Fig. 16. Secuencia de arcos del tipo D.

tre cruzamiento de arcos en su arranque y otras dos, larga y corta, semejantes a las empleadas en el tipo C. Por otra parte, estos diseños diferentes de las arquerías se ven en cierta medida unificados por la incorporación de detalles comunes, como las puertas de esquina, que siempre repiten con pequeñas variantes el mismo modelo, o la presencia de fustes torsos a los lados de los machones centrales y de las puertas. Todos estos detalles reafirman que, pese a sus diferencias visuales, los tres tercios del claustro con arquerías atípicas fueron edificados como resultado de una campaña común y muy probablemente proyectados y ejecutados bajo la dirección del mismo arquitecto.

Las explicaciones propuestas hasta el momento para justificar o hacer comprensibles tan extrañas soluciones se han guiado por el aire orientalizante que impregna sus formas. De ahí que un numeroso grupo de estudiosos hayan analizado la influencia que las formas islámicas peninsulares pudieron haber ejercido sobre maestros y promotores. Según Lampérez, “la complicación de estas formas, y la presencia en algunos arcos de la ojiva tumbada, pudieran autorizar la suposición de una mano mudéjar, más probable por la existencia en Soria de una de las aljamas más importantes de Castilla”³⁷. Al mismo tiempo, explicaba el “sabor de orienta-

37. LAMPÉREZ, “Notas”, p. 113. En una publicación posterior afirma que la suposición de influencia mudéjar había sido “afianzada” por un arqueólogo francés, Bertaux, quien en realidad sólo afirma “la bizarrerie de ses arcades entrecroisées qui, en imitant un motif d’architecture moresque, arrivent à ressembler de la façon la plus curieuse aux arcades arabo-siciliennes des cloîtres d’Amalfi”: E. BERTAUX, “La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIV^e siècle”, en A. MICHEL, *Histoire de l’Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours. T. II. Formation, expansion et évolution de l’Art Gothique*, Paris, 1906, p. 238.

lismo” que reconocía en la arquitectura de los ciborios en función de “las relaciones constantes de los sanjuanistas de Occidente con los de Jerusalén”³⁸.

Abundó en la hipótesis islamizante Lambert, quien en vez de pensar en la “mano” mudéjar, profundizó en los hábitos mentales del arquitecto, especialmente en la compleja geometría marcada por la simetría a partir de las diagonales del claustro y en los diseños de los arcos túmidos y entrecruzados: “La sutileza de concepción que se constata así en todas las particularidades de este claustro sería inexplicable en un constructor formado siguiendo la lógica simple y bastante empírica de la arquitectura románica. Por el contrario, se entiende perfectamente en un hombre habituado a los trazados geométricos complicados y, en resumen, muy poco arquitectónicos de los decoradores musulmanes”³⁹.

Aún vio Torres Balbás un elemento más de carácter hispanomusulmán en el taller que habría ejecutado el claustro, consistente en el modo como estuvieron pintadas sus arquerías (“dovelas a montacaballo, según un despiezo de abolengo romano, que pasó de este arte, no sabemos si directamente, al hispano-musulmán, y que perduró en Andalucía, sobre todo en Córdoba, hasta época avanzada del Renacimiento”)⁴⁰. No obstante, este autor no veía “nada que pueda referirse al arte oriental” islámico en los ciborios. Como conclusión, no tiene ningún problema en calificar de “románico-mudéjares” estas creaciones sorianas, que responderían “sin duda a influencias aragonesas ejercidas en el tránsito del siglo XII al XIII”.

En la misma línea, Gómez Moreno hablaba de sus “arcos apuntados de piedra entre plagios ciertos morunos” y Gaya Nuño apuntaba “en defensa del mudejarismo autóctono de San Juan de Duero” que era “el único monumento románico donde se emplean en forma constructiva” y con un “despiezo tan moro”⁴¹. De modo sistemático, Ewert ha examinado los antecedentes del arco de herradura apuntado y de los entrecruzados en el arte hispanomusulmán⁴².

Otros autores han planteado una estrecha colaboración entre musulmanes y cristianos: “Es preciso reconocer –dice Durliat– la colaboración de artistas pertenecientes a dos culturas, unos occidentales, otros mudéjares, es decir, de origen musulmán, pero residentes en territorio cristiano después de la Reconquista. Esta colaboración, que en el claustro de San Juan de Duero podemos situar en los comienzos del siglo XIII, se continuó en el interior de la iglesia, donde dos altares laterales rematan en edículos

38. V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española*, Madrid, 1930, t. II, p. 96.

39. E. LAMBERT, “L'influence artistique de l'Islam dans les monuments de Soria”, *Homenaje a Mélida. Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, IV (1935), p. 48.

40. L. TORRES BALBÁS, “La influencia artística del islam en los monumentos de Soria”, *Al Andalus*, V (1940), pp. 465-467.

41. GAYA NUÑO, *El románico*, p. 172, donde incluye la cita de Gómez Moreno.

42. EWERT, “Sistemas hispano-islámicos”, p. 70.

comparables a pequeñas *koubas*. Sin embargo, sus cupulitas apoyan sobre columnas y capiteles románicos adornados con animales fantásticos o escenas historiadas⁴³.

En 1906 Bertaux trajo a colación los paralelismos en el entrecruzamiento de arcos con los claustros de Amalfi⁴⁴. Inmediatamente se hizo eco Lampérez y en adelante diversos historiadores han recordado esta referencia a la hora de valorar la originalidad de las arquerías de arcos entrelazados.

Varias voces han establecido nexos más allá del islam. En los años veinte del pasado siglo Georgiana Goddard King postuló semejanzas con obras mesopotámicas, en la línea de otras conexiones con Oriente que esta sugerente escritora había aventurado con respecto a creaciones hispanas medievales⁴⁵. Gaya Nuño estimó que “las influencias mesopotámicas, traídas por los sanjuanistas desde Siria y Mesopotamia, hubieron de ser potentes y directas”, para a continuación presentar todo un elenco de antecedentes de las cúpulas de los baldaquinos sorianos que le lleva a viajar a Persia, Trípoli y Sicilia, donde también recuerda a los normandos, en tanto que los arcos entrecruzados le hacen citar Amalfi, Inglaterra, Alemania, Normandía y otra vez Sicilia⁴⁶. Aunque Lojendio suponía que el equipo de los constructores pudo haber venido “en línea recta de Toledo y de Córdoba”, a la hora de indagar el “secreto” del claustro, se permitía “todas las conjeturas y todas las imaginaciones: los Normandos, Sicilia, Amalfi, sin hablar de orígenes lejanos en el Oeste sirio”⁴⁷. Isidro Bango, aunque tiene en cuenta estas posibilidades, prefiere pensar en modelos más cercanos⁴⁸.

43. Y sigue: “Elie Lambert ha explicado estos fenómenos de contacto y de interpenetración de ambas culturas por la situación geográfica de Soria, ciudad castellana en la frontera con el reino de Aragón, donde se mantenían importantes colonias musulmanas en ciudades como Zaragoza, Calatayud y Tarazona”: M. DURLIAT, *España románica*, Madrid, 1993, p. 287.

44. “La ville de Soria, dans la vieille Castille, a conservé deux cloîtres du commencement du XIII siècle, attenants l’un à l’église de San Pedro, l’autre aux pittoresques ruines de San Juan de Duero. Ce dernier cloître est surtout remarquable par la bizarrerie de ses arcades entrecroisées qui, en imitant un motif d’architecture mauresque, arrivent à ressembler de la façon la plus curieuse aux arcades arabo-siciliennes des cloîtres d’Amalfi”: E. BERTAUX, “La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIV^e siècle”, en A. MICHEL, *Histoire de l’Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours*. T. II. *Formation, expansion et évolution de l’Art Gothique*, París, 1906, p. 238.

45. G. G. KING, “The Problem of the Duero”, en A. K. Porter, *Art Studies, Medieval, Renaissance and Modern*, 3 (1925), pp. 3-11.

46. GAYA NUÑO, *El románico*, pp. 160-161 y 170-171.

47. L. M. DE LOJENDIO y A. RODRÍGUEZ, *Castille romane***, La Pierre-qui-vire, 1966, p. 199. Curiosamente Lojendio invoca la otra realidad social en que se dio una incorporación de fórmulas islámicas a producciones cristianas y habla de “talla de tipo mozárabe”.

48. “De su historia tampoco conocemos gran cosa, salvo un dato que nos permite conjeturar con la fantasía, pertenecía a la orden de San Juan de Jerusalén o de Acre. Con tan sugerente propietario y las exóticas formas de sus arcadas, los historiadores, carentes de argumentos documentales, especulan con la influencia de lejanos edificios orientales. Se ha llegado a decir que se trata de un monasterio-mezquita. El entrecruzamiento de estos arcos, así como los apuntados en perfil de herradura, denuncian no tanto un mundo bizantino como la arquitectura islámica más próxima a nuestra realidad histórica”: I. G. BANGO TORVISO, *El románico en España*, Madrid, 1992, p. 285.

Las propuestas hasta ahora defendidas van en la línea de establecer comparaciones del tipo: A recuerda en algo a B, luego el creador (promotor o ejecutor) de A tuvo que haber conocido B, bien por su formación, bien por su trayectoria vital. El razonamiento asume que motivaciones de esa naturaleza, es decir, de filiación o de emulación formal, hubieron de guiar a los creadores. De acuerdo con esta manera de pensar, bastaría la utilización de arcos de herradura apuntados o entrecruzados para poder afirmar –con Terrasse– que en San Juan se da “una de las influencias musulmanas más puras que se puedan encontrar en el arte románico”⁴⁹. Con lo que topamos con el etéreo concepto de “influencia” que tanto juego da en la historia del arte medieval, concepto que suele corresponder a una primera fase de aproximación a un determinado problema histórico-artístico y a menudo evidencia una falta de concreción en el análisis de las causas.

Pero advirtamos que, mientras la presencia de baldaquinos en el interior de una iglesia hispana simplemente aporta una tipología peculiar (no única) a un ámbito donde su aparición no es frecuente (pero tampoco única), en el caso del claustro constatamos un fenómeno de naturaleza distinta. Es preciso asumir que la modificación del claustro ya iniciado en su esquina noroccidental no tenía como objetivo hacer un “claustro con influencias islámicas”, derivadas de la llegada de un constructor mudéjar o atraído por las formas de ascendencia islámica u oriental, sino que es patente la intención de llevar a cabo algo distinto. San Juan de Duero no se acomoda a las fórmulas propias de los claustros en cuatro aspectos: la diversidad en el diseño de arquerías, la inclusión de puertas en los chaflanes que sustituyen a las esquinas, el achaflanamiento de dos esquinas del muro perimetral y la total accesibilidad causada por la eliminación del podio corrido que suele aislar las galerías respecto del patio. Estos cuatro cambios no son puramente formales o técnicos, derivados de la formación islámica o exótica del arquitecto, sino que obedecen a una intención que hemos de intentar captar. Por el contrario, si en Soria sólo encontráramos un cambio en el diseño de los arcos (ya fuera en su forma general, de herradura apuntada o entrecruzados, ya en su despiece), manteniendo las pautas propias de los claustros, sí cabría aceptar la intervención de un maestro de filiación islámica como explicación de sus rarezas⁵⁰.

Si simplemente estuviéramos ante la introducción de elementos orientales o islámicos en un claustro cristiano, ya fuera por imitación, ya por pertenecer al léxico for-

49. H. TERRASSE, *L'art hispano-mauresque des origines au XIII siècle*, París, 1932, p. 442. La preocupación por las influencias islámicas en el arte románico tanto francés como español fue tema favorito de los años veinte y treinta del pasado siglo XX.

50. No voy a detenerme ahora en otra cuestión, como es la de la inexistencia de dependencias en torno a las galerías, ya que no hubo una distribución topográfica canónica, con su sala capitular, su dormitorio y refectorio, su lavabo y cocina, etc. Se echa en falta un estudio sistemático de los recintos sanjuanistas medievales hispanos, y muy concretamente de los siglos XII y XIII, pues se distinguen de la fórmula habitual monástica o conventual para incluir con frecuencia elementos propios de la arquitectura militar. Se conservan muy interesantes conjuntos en Aragón, Navarra y Castilla.

mal habitualmente empleado por el arquitecto al que se confió la obra, no hubiera resultado difícil tomar como modelo tipologías similares de patios cuadrados rodeados de galerías transitables, como existen en las mezquitas de numerosísimas localidades del mundo musulmán. Lo que tiene en común San Juan de Duero con el típico patio de abluciones (*sahn*), que a su vez lo diferencia de la tradición románica consolidada, es la accesibilidad en forma de intercomunicación patio-galería, debido a la ausencia de podio corrido sobre el que estén dispuestas las columnas. Pero no es éste el elemento más caracterizador del conjunto soriano y, aunque en escaso número, podríamos recordarlo en algunos claustros cristianos (y en muchos pórticos y atrios); en cambio, tampoco en las mezquitas se emplean diseños de arquerías distintos repartidos por mitades de galerías, ni se disponen puertas en chaflán en vez de pilares o machones de esquina. Por eso es de destacar la precisión conceptual de Lambert, quien más allá de las “influencias” o imitación de modelos, llamó la atención sobre la plasmación en el claustro soriano de soluciones derivadas de hábitos mentales atípicos, que él consideró propios del mundo islámico.

No extraña que se hayan dado tantas vacilaciones a la hora de definir la esencia del patio soriano; para unos autores estamos ante un atrio, mientras para otros se trata de un claustro; las gentes de la localidad han preferido llamarlo “los arcos de San Juan”, sin caer en terminologías tipológicas arquitectónicas que aquí no encajan sin fisuras. Ciertamente se trata de un patio en el que coinciden componentes de dos tipos edificatorios: claustro, en la medida que es un espacio abierto que sirve para organizar dependencias hoy desaparecidas (pero de las que hay constancia documental y arqueológica⁵¹), y atrio o espacio de acceso al templo, puesto que no hay otra entrada directa y pública a la iglesia desde el exterior⁵². Sin embargo, las formas sorianas no son las canónicas de la fórmula claustro ni de la fórmula atrio. Entonces, ¿qué quisieron hacer en San Juan de Duero en el entorno de 1200?

En mi opinión, no creo que se trate de un problema de formas que se han aprendido o que se quieren imitar, sino de contenido. Busquemos un punto de partida seguro: no es exactamente claustro ni atrio, pero sí cabe afirmar que se hizo con una utilidad determinante, su destino funerario, del que derivan formas y dimensiones. La identificación en época románica de la fórmula claustral o de atrios y pórticos con el cementerio no necesita especial glosa, puesto que abundan los ejemplos⁵³.

51. Véanse al respecto las publicaciones citadas de Pérez Monzón y Terés y Jiménez.

52. En ambos casos las galerías habrían estado cubiertas, como efectivamente lo estuvieron a tenor de las referencias documentales, especialmente las aportadas por PÉREZ MONZÓN, “Presencia sanjuanista”.

53. El uso funerario de los claustros románicos hispanos ha sido muy estudiado; entre otros, I. G. BANGO TORVISO, “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, IV (1992), pp. 93-132; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos XI y XII)”, *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, p. 131-159; y F. ESPAÑOL BERTRÁN, “La polifuncionalidad de un espacio restringido”, J. YARZA LUACES y G. BOTO VARELA (coords), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, pp. 11-29.



Fig. 17. Cruz grabada en uno de los arcos de la galería oriental.

Los testimonios del uso funerario del patio de San Juan son concluyentes. Tras la declaración de Monumento Nacional de 1882 se invirtieron 10.000 reales para su conservación, con los que entre otras cosas retiraron “parte de los escombros en que estaban envueltos los arcos y se descubrieron muchos sepulcros de piedra con los esqueletos, pero sin las vestiduras ni otras señales”⁵⁴. Excavaciones realizadas un siglo después han confirmado que las galerías están repletas de tumbas, perfectamente orientadas de tal suerte que la cabeza del difunto queda hacia Occidente, a fin de ver el sol naciente en cuanto se incorpore⁵⁵. En varios arcos de la galería oriental vemos grabadas cruces de distinta factura, indicadoras de antiguos enterramientos (fig. 17). Entre todas las sepulturas quiero destacar la situada en la parte oriental del exterior del muro meridional de la nave del templo. El arco apuntado moldurado con baquetón y la ubicación llevan a proponer, como mera conjetura, que pueda tratarse de la sepultura de quien encargó la terminación del claustro.

La vocación funeraria del claustro soriano se dio desde el principio, porque los escasos capiteles historiados, situados en el tramo inicial de la galería septentrional,

54. N. RABAL, Soria, Barcelona, 1889, p. 229.

55. A. DÍAZ DÍAZ, *Guía. Iglesia y Claustro de San Juan de Duero. Museo Numantino / Sección Medieval*, Soria, 1997, pp. 32-36; C. DE LA CASA MARTÍNEZ, *Las necrópolis medievales en la provincia de Soria*, Soria, 1992, pp. 243-256.



Fig. 18. Capitel del claustro con la representación de la *Visitatio Sepulcri*.

junto a la iglesia, presentan temas adecuados a este fin⁵⁶: uno muestra la representación de la *Visitatio Sepulcri* (fig. 18), que como es bien sabido fue utilizada como imagen de la Resurrección de Cristo en el arte románico (en vez de la escasísima figuración en aquella época de Cristo saliendo del sepulcro, ya que la visita de las Marías sí es narrada por los Evangelios, en tanto que nadie cuenta cómo salió Cristo de su tumba); otro con la parábola del rico epulón y el pobre Lázaro; y un tercero con una nueva figuración del martirio de San Juan Bautista, probablemente ejecutada antes de la realización de los baldaquinos del interior. La correcta identificación de dos de estos temas corresponde a Fernando Marías y Consuelo Luca de Tena, quienes reconocieron la *Visitatio* (el ángel junto al sepulcro y las tres Marías con sus frascos) y la parábola (la cena del rico, las cabezas de los perros que lamen las llagas de Lázaro, Abraham sentado, el ángel y la cabeza monstruosa como representación del infierno)⁵⁷. De este modo, los tres capiteles refuerzan la temática funeraria y salvífica del claustro. Aprovecho para adelantar que el tema de la *Visitatio Sepulcri* fue, ade-

56. Admitamos que estos capiteles están en el lugar inicialmente previsto. Ya hemos comentado que este tramo de arquería fue completamente reconstruido porque había desaparecido y los capiteles se encontraban a mediados del siglo XIX en el relleno de antiguos vanos, conforme al testimonio de Saavedra.

57. MARIAS y LUCA DE TENA, “Un posible camino”, pp. 105-106. No acierta en cambio C. Ewert, que supone en el banquete de Epulón una (Última) Cena y en el de la *Visitatio* “probablemente se representa aquí la Adoración de los Magos”: EWERT, “Sistemas hispano-islámicos”, pp. 57-58. Bocigas sigue a Ewert en la identificación de la Epifanía: S. BOCIGAS MARTÍN, *La arquitectura románica en la ciudad de Soria*, Soria, 1978, p. 153 (e ignora los otros dos historiad). A Bocigas le sigue, a su vez, M. A. MANRIQUE MAYOR y otros, *Inventario artístico de Soria y su provincia. II. (...)*

más, muy frecuente en iglesias que evocaban el Santo Sepulcro de Jerusalén. Lo encontramos, por ejemplo, en uno de los dos capiteles historiados del ábside en Torres del Río (Navarra), en el relieve sobre la puerta de la Vera Cruz de Segovia y en el tímpano de la puerta de acceso a la capilla de dicha dedicación en San Justo de Segovia.

La ordenación de dependencias en las encomiendas de la orden de San Juan de Jerusalén no seguía pautas estrictas. Aunque los patios porticados no están generalizados, la revisión documental de Olga Pérez Monzón atestiguó otro claustro en la encomienda soriana de Almazán⁵⁸. Me parece más significativo para el estudio del caso que nos ocupa la existencia de claustros de carácter funerario en edificios románicos donde no esperaríamos encontrarlos, por no servir a una comunidad monástica o canónica, como San Pedro de la Rúa en Estella. Se trata de un priorato que funcionó como parroquia y perteneció al monasterio de San Juan de la Peña⁵⁹. Entre las concomitancias que guarda con San Juan de Duero señalaremos la gran dimensión del patio con relación a la iglesia aneja y su uso funerario, acreditado tanto por la presencia de arcosolios en distintas galerías como por el famoso milagro de la reliquia de San Andrés, recuperada de la tumba de un obispo que peregrinaba a Santiago (en 1270 según la tradición local).

Para comprender el contenido significativo de las formas del claustro soriano y una vez establecido su uso funerario, entiendo necesario reflexionar sobre los cambios de diseño introducidos por el segundo maestro, ya que fueron estos cambios los que diferenciaron San Juan de Duero del tipo claustral típico. Empezaré por uno sobre el que creo no se ha reparado suficientemente: el carácter ochavado del patio, cuyo diseño “rectangular achaflanado” ya fue señalado por Lampérez⁶⁰. En efecto, no sólo las tres esquinas de las arquerías que quedaban por edificar fueron sustituidas por puertas en chaflán, sino que también las esquinas del muro pe-

(...) *Arciprestazgos de S. Pedro Manrique y Soria*, Madrid, 1989, p. 361. Sainz Magaña reconoce en la figura de Abraham al “Padre Eterno con unas cabecitas en su seno” y acaba aceptando la propuesta de Marías y Luca de Tena relativa a la parábola del rico Epulón; en el de la Resurrección ve “un ángel, Cristo y una santa mujer con un pomo de perfume”: E. SAINZ MAGAÑA, *El románico soriano. Estudio simbólico de los monumentos*, Madrid, 1984, pp. 122-123 y 146-147. J. Nuño está de acuerdo con las propuestas de Marías y Luca de Tena y además describe los personajes del tercero de los capiteles, aunque no se decide por una identificación concreta: J. NUÑO GONZÁLEZ, “San Juan de Duero”, *El arte románico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, 2001, p. 193. No recuerdo haber leído la identificación del más deteriorado con la historia del banquete de Herodes y la decapitación del Bautista en la bibliografía consultada.

58. PÉREZ MONZÓN, “Presencia sanjuanista”, p. 216.

59. San Pedro de la Rúa estaba regido por un prior que cobraba los diezmos y proveía los beneficios, pero no ejercía la cura de almas. Solía ser un monje profeso de San Juan de la Peña. Desde el siglo XIII comenzaron a desempeñar el cargo algunos sacerdotes seculares, que se limitaban a pagar una pensión al monasterio pinatense. No residía allí comunidad monástica ni existieron las dependencias cenobíticas habituales. Sobre la historia de la parroquia J. GOÑI GASTAMBIDE, *Historia eclesiástica de Estella. Tomo I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, 1994, pp. 65-287.

60. V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española*, Madrid, 19302, t. II, p. 96.



Fig. 19. Muro perimetral achaflanado.

rimetral fueron diseñadas achaflanadas (fig. 19). Se trata de una circunstancia que no se manifiesta con nitidez al visitante actual, que entra en el recinto atravesando la puerta abierta a la orilla del río Duero, porque el muro occidental de cierre simplemente prolonga la línea marcada por el hastial de la iglesia. En cambio, es muy llamativa para quien contempla San Juan desde el Monte de las Ánimas. No es casualidad que los dibujos y grabados antiguos del conjunto, publicados en el siglo XIX (fig. 20), tomaran como punto de vista más representativo justamente el que comentamos, a oriente del conjunto hospitalario⁶¹. Lo que desde allí se nos muestra es un patio ochavado⁶².

61. Destacan los publicados por SAAVEDRA, “San Juan de Duero”, lám. 55, y P. MADDOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Soria 1845-1850, Valladolid, 1984, p. 250.

62. GAYA NUÑO, *El románico*, p. 165, observó la existencia de mechinales en el muro perimetral justo en las esquinas occidentales (las opuestas a las dos ochavadas) y las interpretó como soportes de la primitiva cubierta, semejantes a los del claustro de San Pedro en la misma ciudad. Al detener nuestro examen en estos huecos, advertimos que no están pensados para arcos diagonales que vayan desde la esquina del muro perimetral hasta el machón de esquina de la arquería, como son los típicos soportes de forjados en esquina claustrales (incluidos los correspondientes a esquinas medievales de San Pedro de Soria), sino para arcos que enlazaban entre sí los muros perimetrales. Concretamente, el arco de la esquina suroccidental quedaba paralelo a la puerta en chaflán. Si ahora imaginamos esos arcos en su sitio y los dibujamos sobre el plano, veremos que ochavaban el recinto completo del claustro. Reconozco que no es posible datar los mechinales y que pudieron haber sido añadidos en época posterior a la ejecución inicial del claustro. De ser así, sería erróneo relacionarlos con la voluntad del arquitecto tracista.

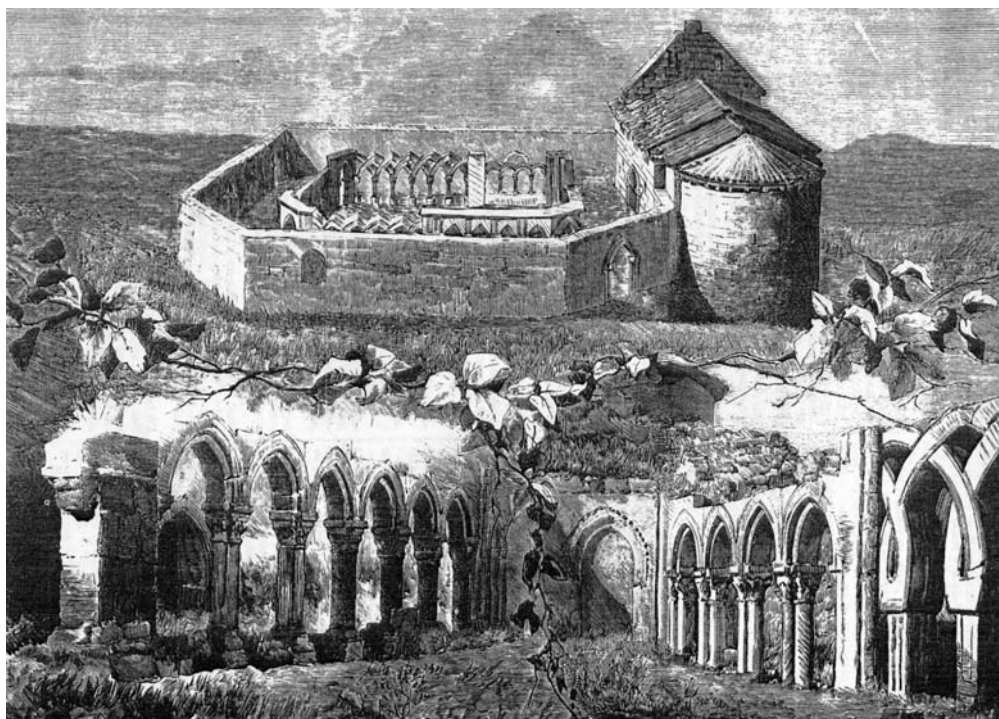


Fig. 20. Grabado de San Juan de Duero publicado por Pascual Madoz.

Mi hipótesis reside en pensar que el ochavamiento tenía un sentido y comportaba un significado: convertir el patio soriano en una evocación del Santo Sepulcro de Jerusalén, en la misma medida en que ciertas iglesias románicas acudieron a la forma octogonal para conseguir un trasunto del modelo hierosolimitano, como el Santo Sepulcro de Torres del Río⁶³.

Desde que Viollet-le-Duc afirmara que los templarios edificaron en cada una de sus encomiendas una capilla en representación de la rotunda de Jerusalén, hubo tendencia a atribuir al Temple y a considerar reproducción del prototipo palestino cualquier edificio medieval centralizado. Siendo esta afirmación errónea, sin embargo es un hecho probado que hubo en Occidente durante la Edad Media un significativo número de construcciones centralizadas trazadas con la intención de imitar el Santo Sepulcro, mediante distintos procedimientos y con diferentes objetivos, como estudiaron de modo magistral Krautheimer, Lambert,

63. En este templo navarro no sólo se emplea la planta en octógono absidado, sino que la propia dedicación al Santo Sepulcro, la pertenencia documentada a la orden homónima, la iconografía de sus capiteles y la inclusión de otros elementos (bóveda de entrecruzamiento periférico, celosías ante las ventanas, epígrafes con los nombres de los apóstoles, etc.) abundan en la idea de la imitación consciente del modelo de Tierra Santa: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y L. GIL CORNET, *Torres del Río. Iglesia del Santo Sepulcro*, Pamplona, 2004.

Heitz y Bresc Bauthier, entre otros⁶⁴. Recientemente Pequignot ha concluido que en buen número de edificios románicos franceses de trazado octogonal predominó la connotación funeraria, no necesariamente vinculada con el modelo ultramarino⁶⁵. Sería en consecuencia un atrevimiento concluir que San Juan de Duero pretendía emular el Santo Sepulcro de Jerusalén tomando como argumento un único elemento formal, aunque resulte tan peculiar como el ochavamiento del claustro soriano. De ahí que debamos examinar si hay otros razonamientos en la misma línea.

La presencia de las puertas en esquina en el claustro de San Juan no resulta fácil de explicar. Hemos visto que es contraria a las tipologías de claustros, atrios o incluso patios de abluciones de mezquitas. Hubo de existir otra razón, otra referencia que determinara su inclusión en Soria y otra vez aquí encontramos un posible nexo con el Santo Sepulcro. La rotonda de la Anástasis, tras la destrucción y posterior reconstrucción del siglo XI, quedó conformada por un espacio circular separado del deambulatorio por tramos de cuatro arcos sobre columnas; en el eje Norte-Sur y al Oeste se abrían tres arcos sobre pilares que comunicaban con los altares secundarios⁶⁶. Creo que en Soria los responsables de la segunda campaña del claustro buscaron reproducir de algún modo esa organización, haciendo alternar series de arcos sobre columnas (excepto el tipo D) con tres puertas sobre pilares, de tal forma que las galerías claustrales sorianas “funcionaban” como el deambulatorio hierosolimitano y el interior del patio como el interior de la Anástasis.

Comprendo que el nexo que acabo de establecer entre las secuencias de arcos y puertas sorianas y el modelo en Jerusalén pueda parecer mero fruto de la voluntad. Viene en su apoyo el adorno de las puertas de esquina de San Juan de Duero. Ya se ha citado el empleo de arcos de herradura apuntados doblados. Fijémonos en los arcos exteriores de ambas caras, concretamente en el motivo geométrico que adorna las roscas. Lojendio lo llamó dientes de sierra y Ewert lo describió con más detalle: “una banda que aparece quebrada por una fila de rehundidos poco profundos de forma angular, que originan una decoración en zigzag que dos ranuras

64. Existe abundantísima bibliografía sobre las relaciones entre el Santo Sepulcro de Jerusalén y la arquitectura medieval occidental. Citaremos a R. KRAUTHHEIMER, “Introduction to an *Iconography of Medieval Architecture*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5 (1942), pp. 1-33; E. LAMBERT, *L'architecture des Templiers*, París, 1955; G. Bresc-Bautier, “Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IX^e - XV^e siècles). Archéologie d'une dévotion”, *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50 (1974), pp. 319-342; C. HEITZ, “Architecture et liturgie: Le Saint-Sépulcre et l'Occident”, *Les Cahiers de Saint Michel-de-Cuxa*, XXII (1991), pp. 43-55; y J. E. A. KROESEN, *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its Form and Function*, Lovaina, 2000.

65. C. PÉQUIGNOT, “Vraies ou fausses imitations de l'anastasis de Jérusalem aux XI^e et XII^e siècles”, *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XXI (2000), pp. 119-133.

66. Sobre la historia arquitectónica del Santo Sepulcro: C. COÛASON, *The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem*, Londres, 1974; V. C. CORBO, *Il Santo Sepulcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, Jerusalén, 3 vols., 1981-1982; y J. FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge, 1995, pp. 175-245.



Fig. 21. Detalle de la puerta de esquina.

paralelas al contorno del arco dividen en tres fajas⁶⁷. Realmente los términos empleados por Lojendio nos harían pensar en otra cosa, ya que los dientes de sierra son un motivo no infrecuente en las decoraciones románicas, pero no suelen plasmarse con la fórmula empleada en Soria, ya que aquí las puntas avanzan y se retraen perpendiculares al arco, mientras que normalmente se presentan paralelas (fig. 21). No hay nada parecido en todo el románico soriano (sí fueron empleados dientes de sierra dispuestos en zigzag paralelo al arco en Caltójar, Barcones, Torreandaluz, etc.), ni recuerdo motivos semejantes en el románico hispano. A mi juicio, resulta evidente que el diseño no está tomado del repertorio habitual, sino que fue buscado por el artista o por el promotor. Aunque no sea idéntico, creo adecuado llamar la atención sobre la semejanza conceptual con el motivo ornamental de los arcos que enmarcan las puertas y ventanas de la fachada meridional del Santo Sepulcro de Jerusalén (fig. 22), consistente en una sucesión de piezas a modo de dientes de sierra perpendiculares a los arcos, aunque no están dispuestas en serie zigzagueante longitudinal, como en Soria, sino una encima de otra en composición radial.

Puertas y machones intermedios de las galerías se ven flanqueados en ocasiones

67. L. M. de LOJENDIO y A. RODRÍGUEZ, *Castille romane***; La Pierre-qui-vire, 1966, p. 198; C. Ewert, "Sistemas hispano-islámicos de arcos entrecruzados de San Juan de Duero en Soria: las arquerías del claustro", *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11 (1974-1975), p. 38.



Fig. 22. Puertas del Santo Sepulcro de Jerusalén.

por columnas torsas (fig. 23), otro elemento que con frecuencia era utilizado para las evocaciones del Santo Sepulcro en Occidente, como advirtió Carol Heitz: “*Sur la plupart des représentations qui mettent en scène la visite des trois Maries, le tombeau du Christ est emboîté dans la rotonde de l’Anastasis, figurée comme un baldaquin au toit pyramidal reposant sur quatre colonnes torsées*”⁶⁸. La presencia de columnas torsas en el edículo interior de la rotonda hierosolimitana perduró más allá de las reformas del siglo XI, como demuestra el grabado del itinerario de Breydenbach⁶⁹.

El rasgo más llamativo del patio soriano radica en la diferencia en el trazado de las arquerías: vemos cuatro veces dos arquerías semejantes distribuidas a los lados de los ángulos⁷⁰. Tras haber sido comentada por muchos estudiosos, Ewert elevó a definitiva la conclusión de que los componentes de las arquerías del segundo taller derivados del arte hispanomusulmán eran mucho más determinantes que los de otros posibles orígenes (incluidos los amalfitanos). No obstante, quiero llamar la

68. C. HEITZ, “Architecture et liturgie: le Saint-Sépulcre et l’Occident”, *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 22 (1991), p. 44. Aprovecho la ocasión para recordar que uno de los baldaquinos del interior, justamente el que incluye el capitel de la Asunción de María, tiene remate piramidal.

69. J. FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge, 1995, p. 80. Todavía en el edículo que hoy existe en el interior de la rotonda hay cuatro columnas torsas en su frente.

70. Por cierto, cuatro veces dos suman ocho ¿se habrá buscado alguna relación con el ochavamiento del claustro?



Fig. 23. Puerta de esquina con columnas torsas.



Fig. 24. Qubbat al-Miraj de Jerusalén
(Foto publicada por Folda).

atención sobre la frecuencia con que aparecen en las producciones arquitectónicas islámicas y cruzadas de Tierra Santa el arco apuntado y el de herradura apuntado. Muy concretamente, en la Qubbat al-Miraj de Jerusalén (fig. 24), cuya datación inmediatamente anterior o posterior a la toma de Jerusalén de 1187 ha sido defendida por diversos autores, vemos arcos que en su trazado y dobladura recuerdan a los sorianos, alzados sobre “el mayor número de capiteles de los cruzados de cualquier estructura conservada en Jerusalén” (Folda)⁷¹.

El recurso de las arquerías C y D a los arcos entrecruzados abre una nueva vía en la relación con el Santo Sepulcro de Jerusalén, ya que varios edificios emuladores del *Sepulcrum Domini* incluyeron este género de arcos. Vuelvo a citar la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra), cuya bóveda de entrecruzamiento periférico obedece a una fórmula de origen hispanomusulmán. Por el momento no sabemos cuál es la razón última que llevó a utilizar esta peculiar composición de bóveda nervada en edificios relacionados con el Santo Sepulcro. Quizá hubo algo en la cubierta de madera hierosolimitana a lo que se asemejaron los nervios entrelazados dejando libre el centro. Quizá los arquitectos de Torres del Río y otros templos vieron en esta solución un modo adecuado de emular el gran orificio central que culminaba la cubierta e iluminaba la rotonda de la Anástasis.

Resulta curioso que el antecedente formalmente más cercano de la concreta so-

71. J. FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge, 1995, p. 254.

lución de Torres del Río (cuyo prototipo al parecer habría nacido en la Córdoba de Al Hakam II) se encuentre en un antiguo oratorio islámico de Toledo, que en 1186 ya había sido confiado por el arzobispo de Toledo a los “hermanos del Hospital” y constituido en iglesia bajo la invocación de la Santa Cruz, lo que a mi entender quizá no fuera mera casualidad⁷². Me gusta pensar que los sanjuanistas pudieron solicitar la edificación islámica, organizada en nueve espacios cubiertos por bóvedas de nervios, porque su arquitectura les evocara Tierra Santa.

Queda mucho por investigar sobre las relaciones entre otros edificios medievales hispanos y franceses que incorporan arcos entrecruzados y el Santo Sepulcro de Jerusalén. La Vera Cruz de Segovia, que perteneció probablemente a la orden del Santo Sepulcro, presenta entrecruzamiento de arcos en la bóveda del piso inferior del edículo central y en el frente del altar del piso superior del mismo edículo. Más lejanos son los nexos entre el Hospital de la Misericordia u Hôpital-Saint Blaise, al sur de Oloron, cuya bóveda de nervios entrecruzados pertenece al mismo tipo que la de Torres del Río, ya que se establecen a partir de su pertenencia al Hospital de Santa Cristina de Somport, propiedad a su vez del Santo Sepulcro de Jerusalén. El anteriormente citado edificio hierosolimitano llamado Qubbat al Miraj, de finales del siglo XII o principios del XIII, está rematado por una linterna adornada con arcos entrecruzados. En fin, no puedo confirmar si la inclusión de arcos entrecruzados obedecía a la imitación directa de una obra de Jerusalén actualmente desaparecida o bien se trataba simplemente del recurso a una fórmula utilizada en el arte hispanomusulmán que supusiera una evocación de Tierra Santa a ojos del promotor o del arquitecto⁷³.

Las roscas de los arcos de San Juan se adornaron con molduras. El segundo taller las incluyó no sólo en la arista interior, sino a ambos lados, como apreciamos en el tipo B. Al aplicar este principio al tipo C, se generaba un problema en la base de los arcos entrelazados, ya que había que dejar espacio para cuatro molduras, correspondientes a las exteriores e interiores de los dos arcos que se entrecruzaban. Además, la moldura que corresponde al trasdós de cada arco se hizo doble. Por estas razones, la base hubo de ampliarse, sobresaliendo un tanto con relación al capitel, casi como un cimacio. Los encuentros entre las dos molduras correspon-

72. Afirma el arzobispo: “*instauravit ecclesiam fratrum Hospitalis, inuocationis Sancte Crucis, que est sita iuxta portam de Valmerdon*”, según consta en el diploma publicado por J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*. II. Documentos, Madrid, 1960, núm. 455, pp. 779-780.

73. Con frecuencia el motivo formal del entrelazo, ya no el arco entrelazado, aparece vinculado a obras románicas relacionadas con el Santo Sepulcro de Jerusalén. Por ejemplo, la puerta de acceso a la capilla del Santo Sepulcro en San Justo de Segovia ostenta en el tímpano la escena de las tres Marías ante el Sepulcro; el arco que lo enmarca presenta su rosca repleta de motivos de entrelazo, entre los que sobresalen por la perfección de su diseño el formado por dos círculos concéntricos y una cruz patada cuyas prolongaciones se encuentran en ojivas. Encontramos este último patrón en uno de los adornos del tímpano de la iglesia hospitalaria de San Martín de Leache (Navarra). Al parecer, en ocasiones este diseño se utilizaba con relación al culto de la Santa Cruz. En Torres del Río, las ventanas cuentan con celosías conseguidas mediante entrelazos diversos.



Fig. 25. Detalle de entrelazos de molduras de arcos de la galería occidental.

dientes a cada pareja de arcos podrían haberse resuelto siempre del mismo modo, haciendo que las de uno de los dos arcos cruzasen por encima de las del otro. Sin embargo, como los artistas medievales eran tan proclives a los juegos de alternancias, el arquitecto prefirió que se fueran alternando las molduras de los arcos que montan sobre las otras. En este principio el diseñador cumple a la perfección una de las normas básicas del buen entrelazo: que los elementos entrelazados vayan alternativamente por encima y por debajo en los sucesivos encuentros. Pero hay otro principio muy generalizado, consistente en la preferencia por las formas sin fin, que vuelven sobre sí mismas. Esto se incumple en varios arcos del tipo C, ya que arrancan sobre los capiteles y mueren al otro lado, dos capiteles más allá. Ahora bien, el artista no pudo resistir la tentación y probó a unir en algunos casos y de distintos modos las molduras dobles de los arcos enlazados, mediante la talla de cordones justo encima del capitel (fig. 25). Quizá este detalle le diera la clave para el diseño del último tipo de arquería, el D, donde los arcos se encadenan en una forma sin fin que definitivamente cumple con las aspiraciones de todo buen entrelazo.

De haber sido así, la fórmula más atípica de San Juan de Duero se habría creado mediante retroalimentación a partir de sus propios hallazgos. Evidentemente, la diversidad de arcos y varias de las soluciones formales de San Juan de Duero no están copiadas de ninguna obra previa que hoy podamos conocer, sino que parecen resultado de un proceso creativo propio y diferenciado, generado por aspiraciones que sólo se dieron en este edificio. En dicho proceso hubo muy probablemente un promotor que buscó la evocación del Santo Sepulcro de Jerusalén (en el claustro y quizá también en los baldaquinos) mediante elementos a los que dio forma un artista creador. Da la sensación de que fue el primero, el promotor, quien conoció el Santo Sepulcro y confió la creación formal a un arquitecto que tendría una formación occidental, propia del tardorrománico. De ningún modo estoy de acuerdo en atribuir la responsabilidad de la obra a un artista mudéjar, entendiendo como tal a alguien formado en la tradición de la arquitectura islámica que hubiera dotado al claustro de sus peculiares formas mediante la simple aplicación del léxico constructivo y ornamental con el que solía trabajar. Lambert insistió en la mezcla de formas del arte cristiano y del arte musulmán en el claustro, incidiendo en los pilares de sección en cuadrifolio a la poitevina del ángulo NE⁷⁴. No es el único elemento procedente del oeste de Francia presente en la arquitectura soriana tardorrománica. En resumen, en mi opinión esta mezcla se habría producido al querer dotar de formas orientales, evocadoras del Santo Sepulcro, una obra dirigida por un occidental que no habría conocido personalmente Tierra Santa.

Llegó ya el momento de volver a la pregunta inicial: ¿por qué así aquí? La res-

74. E. LAMBERT, "L'influence artistique de l'Islam dans les monuments de Soria", *Homenaje a Mélida. Anuario del Cuervo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, IV (1935), p. 46.

puesta para entender las motivaciones de sus formas singulares, si es que están inspiradas —como propongo— en el Santo Sepulcro de Jerusalén, se encuentra en la mención documental más antigua de la iglesia soriana. El templo que hoy conocemos como San Juan de Duero en realidad no estuvo dedicado inicialmente al Bautista, sino que su titularidad correspondía al Santo Sepulcro, como acredita el ya citado documento de 1152: *facio cartam donationis et textum firmitatis Deo et Sancto Hospitali Iherusalem et ecclesie Sancti Sepulcri que in Sauria habet de illa plaza que est ultra civitatem Saurie in ripa fluvii de illa ponte Pedrina ad ipsam ecclesiam supra nominatam*⁷⁵. Probablemente el hecho de haber sido dado a conocer este diploma en una tesis doctoral publicada en microfichas y no dedicada a historia del arte ha determinado que un dato tan precioso (que además contradecía el generalizado convencimiento de que no había documentación relativa al edificio que aquí estudiamos) permaneciera ignorado por la mayor parte de los estudios recientes del románico soriano⁷⁶. Un segundo documento de 1190 más difundido indica que antes de la muerte del prior Pedro de Arias (prior de San Juan de Jerusalén en Castilla entre 1169 y 1185) la orden contaba con diversas posesiones en Soria (*facio cartam donationis, concessionis et confirmationis Hospitali Iherosolimitano Sancti Iohanni in possessionibus domus Hospitalis de Soria in perpetuum valituram*), pero el dato resulta insuficiente como para atribuir la responsabilidad de la obra a dicho Pedro de Arias, personaje muy destacado de su tiempo⁷⁷. Además, es posible que no fuese un prior, sino un potentado quien impulsara la reforma de iglesia y claustro con el deseo de enterrarse allí. En cuanto a la cronología, parece correcta la generalmente admitida que sitúa la obra entre el último cuarto del siglo XII y las primeras décadas del XIII⁷⁸.

75. C. BARQUERO GOÑI, *Los hospitalarios en Castilla y León (siglos XII y XIII). Señorías de la Orden de San Juan*, Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Madrid, 1995 (microficha), ap. doc. n.º 48.

76. Constituye excepción el breve texto que dedica al claustro G. BOTO VARELA, “San Juan de Duero”, J. YARZA LUCAS y G. BOTO VARELA (coords.), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, pp. 176-177, quien no saca conclusiones del dato: “Desde 1152 la orden hospitalaria disponía en Soria de una iglesia advocada al Sant Sepulcro. En 1190 (...) Alfonso VIII confirmó a la comunidad su casa y sus propiedades en la ciudad (...). Aunque no se cita expresamente cuál era la casa de los hospitalarios en 1190, todo conduce a San Juan de Duero”. La redacción del texto podría dar a entender que la iglesia del Santo Sepulcro citada en 1152 era distinta de San Juan de Duero, lo que no tendría en cuenta la exacta localización que proporciona el texto del diploma gracias a la mención de la Puente Pedrina.

77. C. DE AYALA y otros, *Libro de privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (siglos XII-XV)*, Madrid, 1995, doc. 170, pp. 351-352.

78. Un estudio detenido de los motivos ornamentales quizá pudiera afinar algo más este intervalo.