

# SAN BAUDELIO DE BERLANGA, UNA ENCRUCIJADA

**Milagros Guardia**



MEMORIA ARTIUM

10

# Índice

<b>Introducción</b> .....	13
<b>Una historia de disputas, renunciaciones y retornos</b> .....	17
La documentación .....	20
Salida a la luz: descubrimiento y apreciación inicial del conjunto .....	28
El negocio y la expoliación. Las pinturas arrancadas, la valoración del «fragmento» y el coleccionismo .....	32
La canonización y la notoriedad. Interés renovado y «sistematización» de la pintura románica en España .....	40
El retorno de las pinturas. Nuevas líneas de estudio: los «maestros de San Baudelio» y el supuesto mozarabismo .....	45
Un renovado interés por la arquitectura de San Baudelio: las restauraciones, los estudios arqueológicos y la excavación del entorno .....	52
Nuevos estudios sobre San Baudelio de Berlanga. El enfoque del programa iconográfico, los intentos de interpretación y la revisión cronológica .....	59
<b>La iglesia y el monasterio: procesos constructivos</b> .....	65
San Baudelio en el siglo XI: la iglesia en un paisaje sin figuras .....	66
Contexto histórico y datación del edificio .....	67
Primera andadura. Análisis de la estructura arquitectónica .....	83
Para una «lectura»: interrogantes y propuestas .....	92
La articulación exterior .....	95
La nave: el espacio de los laicos .....	97
La tribuna: el espacio de los monjes .....	109
Usos litúrgicos .....	116
La advocación .....	119
¿Por qué una iglesia mozarabe? .....	121
San Baudelio en el siglo XII: la población de la Extremadura soriana .....	124
Fortunio Aznárez, señor en Berlanga. Importancia de su figura y apuntes genealógicos .....	129
Ideales de un noble aragonés, hombre de su tiempo .....	138
El entorno del rey Alfonso I el Batallador y la promoción de las artes .....	145

El paisaje monumental en las ciudades del reino de Aragón .....	154
La comitencia artística en la época de Alfonso I. Iniciativas señoriales y episcopales .....	159
Los señores de Erill y San Ramón de Roda .....	166
Las iniciativas artísticas en los territorios del Duero .....	174
Renovación de San Baudelio con Fortunio Aznárez .....	178
Reformas arquitectónicas y nueva distribución de los espacios .....	180
Modelos simbólicos. San Baudelio, ¿escenario del viaje virtual a los <i>Loca Sancta</i> ? .....	183
<b>Programa decorativo</b> .....	203
Los «maestros de San Baudelio» o la formación de los equipos. Unidad del proyecto .....	206
Consideraciones acerca de la técnica pictórica .....	213
Reposición de las pinturas a su lugar .....	220
La opción ornamental o el propósito de vertebración .....	225
Las imágenes en el espacio: emplazamiento, sintaxis, disposición .....	225
La ornamentación vegetal y geométrica .....	230
Repertorio ornamental o <i>marginalia</i> .....	247
¿El «ductus» como argumento? Rostros trazados .....	261
El entorno estilístico de las pinturas .....	268
<b>Programa iconográfico, con algunas consideraciones previas</b> .....	277
Promotores, comitentes, <i>ideadores</i> de la pintura mural románica .....	280
El <i>mensaje</i> y sus receptores .....	284
Usos del lenguaje natural: oralidad y <i>tituli</i> .....	288
San Baudelio: los promotores y los receptores de las pinturas .....	292
La ordenación de las imágenes en el espacio .....	294
La Encarnación, fundamento y coronación .....	300
Concepción y nacimiento .....	301
Epifanía y ciclo de los Magos .....	303
La Matanza de los Inocentes .....	309
Presentación en el Templo .....	312
Huida a Egipto .....	315
Pecado, tentación y penitencia en la tribuna: ¿una lectura sacramental? ..	317
Curación del Ciego y Resurrección de Lázaro .....	318
Caná .....	326
Tentaciones .....	330
Entrada de Cristo en Jerusalén .....	338
La capilla de la tribuna y el relicario .....	341

La nave, un ámbito para laicos. Lo esencial de la muerte y la resurrección en el discurso cristiano y su articulación ideológica con el ciclo «profano» .....	352
El ciclo de la Pasión .....	354
El ciclo señorial: «las pinturas bajas» .....	366
El ábside, escenario de la celebración eucarística .....	390
El acceso al santuario. La puerta .....	390
El ámbito interior .....	397
<b>Conclusiones</b> .....	429
<b>Apéndices</b> .....	435
Apéndice I: ubicación y dimensiones de los fragmentos pictóricos arrancados y detalles sobre su adquisición por los distintos museos .....	435
Apéndice II: referencias a la documentación sobre Fortunio Aznárez en relación con Berlanga .....	437
Documentación sobre San Baudelio .....	438
<b>Imágenes en color</b> .....	44I
<b>Bibliografía</b> .....	457
<b>Índice topográfico</b> .....	5II

## **Una historia de disputas, renunciias y retornos**

La iglesia de San Baudelio está emplazada en un altozano en la margen izquierda del Duero y próxima al río Escalote, en la actual provincia de Soria, entre las localidades de Casillas de Berlanga y Caltojar (figura 1). La Extrema-



Figura 1. San Baudelio: exterior desde el noreste.

dura soriana, a veces considerada un desierto estratégico en los siglos que median entre la conquista musulmana y su población a partir de los años finales del siglo XI, fue una región desarticulada hasta los primeros decenios del siglo XII. En este momento, las plazas fuertes próximas de Berlanga y Almazán son conquistadas definitivamente por los cristianos. A ellas debemos añadir —ampliando el horizonte a occidente y a oriente—, las de Gormaz y Medinaceli. Se trataba, por tanto, de un espacio fronterizo, escenario de enfrentamientos y escaramuzas constantes entre cristianos y musulmanes. La escasa y lacónica documentación conservada, así como la relativamente pobre importancia de esta región en el contexto geopolítico de la época, dificultan su comprensión histórica precisa (figura 2).

Nuestra andadura se inicia en el reinado de Alfonso VI en León-Castilla y, en concreto, a partir de la conquista y ocupación de estos territorios y plazas durante los años previos e inmediatamente posteriores a la toma cristiana de Toledo (1085).<sup>1</sup> La nueva realidad abierta con este proceso de conquista territorial, y a pesar de su precario control militar —que solamente hoy conocemos—, obligó, como glosaremos en detalle, a poblar y articular las nuevas regiones incorporadas al reino, pero también a la reorganización eclesiástica del conjunto. Estoy convencida, e intentaré demostrarlo en los capítulos correspondientes, de que fue ese el momento en que se dieron las circunstancias favorables para la construcción de nuestra iglesia, centro de

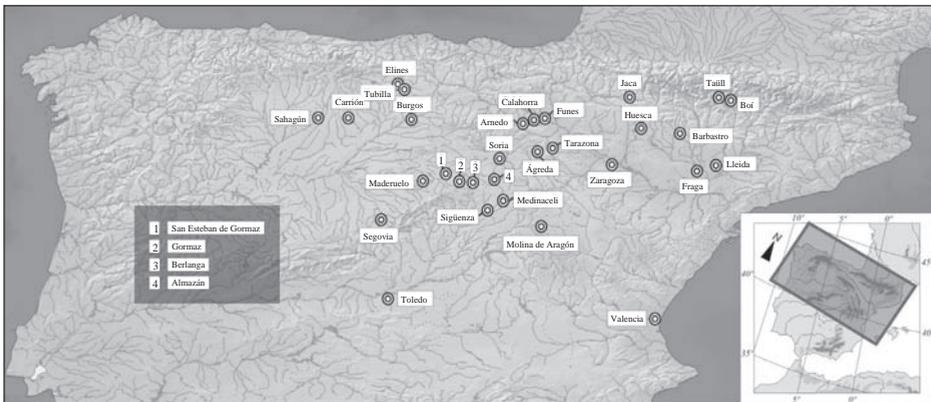


Figura 2. Mapa del norte peninsular.

1. Reilly (1988), corregido y matizado en muchas de sus interpretaciones por Mínguez (2000).

un reducido grupo cenobítico, a partir, seguramente, de un núcleo eremítico preexistente.

La activa y contundente política iniciada por Alfonso VI en relación a los reinos de taifas se interrumpió o ralentizó a partir de la irrupción de los almorávides en la península Ibérica y, de manera particular, con su muerte en 1109. En este momento, algunas de las plazas de la región pudieron ser recuperadas por los musulmanes, aunque su situación, en cualquier caso, siguió siendo precaria desde el punto de vista del control cristiano.

En 1106, coincidiendo con la crisis del reino leonés, Alfonso I se convierte en rey de Aragón, reino unido a Navarra desde 1076. El Batallador, como se conocerá con posterioridad, continuó la gran etapa expansiva de su reino, fuertemente impulsada en época de su hermano y antecesor Pedro I con las conquistas de las plazas musulmanas de Huesca (1096) y Barbastro (1100), que culminará con la conquista del reino taifa de Zaragoza (1118). Su matrimonio con Urraca de León-Castilla —hija y sucesora de Alfonso VI— y, en especial, su temprano divorcio originaron una difícil situación política en los reinos cristianos peninsulares.<sup>2</sup> Pese a las ambiciones del heredero de Urraca, el futuro Alfonso VII, y a las lealtades que obtuvo entre algunas familias nobles y autoridades eclesiásticas, no cabe duda de que Alfonso I consiguió controlar durante su reinado una parte considerable de los territorios y plazas castellano-leonesas, entre las cuales merecen destacarse Burgos, Sahagún, Carrión, Segovia e incluso Toledo.<sup>3</sup>

A su iniciativa obedece, sin duda alguna, la conquista y población definitiva de la región que nos ocupa. Algunos miembros de la nobleza de origen navarro-aragonés vinculados estrechamente a Alfonso I fueron los tenentes o señores de las plazas conquistadas y de otras que, ubicadas en los dominios de Urraca y de Alfonso VII, requerían la presencia de hombres fieles al rey. Algunos conjuntos pictóricos realizados por artesanos llegados desde la región pirenaica, como el de San Baudelio, son, sin duda, el resultado del papel de estos hombres como promotores o comitentes.

Este contexto histórico, presentado rápidamente y a grandes rasgos, es el que permite comprender los motivos de la construcción de la iglesia de San Baudelio y de su posterior decoración pictórica. Cada una de las cuestiones esbozadas tendrá su cumplido desarrollo en los capítulos sucesivos.

---

2. Reilly (1982).

3. Sobre el reinado de Alfonso VII, véase Ladero (1998).

## La documentación

Cualquier obra o creación humana tiende a generar, desde el mismo momento de su existencia, su propia memoria, que no es otra cosa que el desarrollo de las posibilidades de lectura e interpretación que admite desde distintas vertientes y contextos. Se trata, en definitiva, de la demostración de la trascendencia de obras que supusieron un hito, un referente absoluto por su excelencia. No ha sido exactamente el caso de San Baudelio de Berlanga hasta épocas relativamente recientes, aunque las razones para ello no son la falta de valor intrínseco ni de singularidad, sino otras derivadas tal vez de su corta vida «activa» y, sin duda, de su excéntrica situación en relación con las rutas más frecuentadas en época medieval y moderna. Con todo, en la documentación conservada, se pueden rastrear algunas noticias que nos dan cuenta de las vicisitudes de esta iglesia a partir del siglo XII y hasta el momento en que se produjeron sus sucesivos «descubrimientos». De estas cuestiones, sin ánimo de exhaustividad, con todo, me ocuparé en el presente capítulo.

A partir de mediados del siglo XI, la progresiva conquista territorial cristiana en detrimento de al-Andalus y su reparto entre los diferentes reinos conllevaron la necesidad de ajustar las dimensiones, el poder y también la sujeción política de las diócesis eclesiásticas hispánicas. La voluntad de «recuperar» los territorios que correspondían a una determinada diócesis de origen antiguo, respetando los límites fijados en época de dominio visigodo —reiteradamente apoyados en uno de los falsos más importantes del momento, la Hitación de Wamba—, se planteaba en una realidad histórica totalmente diversa, y, por ello, se enfrentaba a los deseos, las necesidades y la justificación de las diócesis de nueva creación y, por supuesto, de los nuevos reinos hispánicos. Esta organización eclesiástica, por tanto, generó múltiples conflictos, en ocasiones de difícil resolución. La falsificación o adulteración de documentos para dar legitimidad a las expectativas o ambiciones de obispos y mandatarios, así como la demanda de intervención papal en la resolución de los litigios planteados, estaban a la orden del día.

La conquista de Toledo (1085) y el nombramiento del antiguo monje cluniacense y abad de Sahagún, Bernardo, como arzobispo metropolitano abrieron este proceso de ordenación de las sedes hispánicas. En un concilio celebrado en Husillos en 1088 (Serrano 1935, 1: 334), presidido por el legado pontificio Ricardo de San Víctor, se llegó a unas conclusiones que, excepto en

la cuestión de la deposición del obispo de Compostela, fueron ratificadas por el papa. Entre otras decisiones, el concilio fijó los límites entre las diócesis de Osma y Burgos. La resolución no satisfizo ni a unos ni a otros y el conflicto estalló en poco tiempo, coincidiendo con el nombramiento del primer obispo de Osma, el futuro san Pedro (1101-1109). La causa de Osma contra Burgos era defendida por el mismo arzobispo toledano Bernardo, puesto que Burgos, al estar bajo la jurisdicción directa del papado, escapaba a su control. Los territorios comprendidos en la zona que nos ha de ocupar estuvieron pues, a partir de este momento y aún antes de su población efectiva, bajo la jurisdicción de Osma (Loperráez 1788, I: 51 y ss., 73; Palacios Madrid 1979: *passim*).

Con la aceleración de las conquistas y la población de territorios y, especialmente, con la creación de nuevas sedes se reabrieron o agudizaron algunos problemas latentes. En efecto, las nuevas sedes episcopales de Tarazona y Sigüenza fueron dotadas desde su creación con propiedades que se situaban en territorios en litigio. Es por ello que, con motivo de la coronación de Alfonso VII de León-Castilla (1135), tras la muerte de Alfonso I de Aragón (1134), se debatió el tema del reparto jurisdiccional de estos territorios entre las diócesis que dependían a partir de entonces de los reinos de León-Castilla y de Aragón. Los acuerdos se concretaron en un concilio celebrado en Burgos (1136), bajo la presidencia del legado pontificio, el cardenal Guido. En él, se concedía a Osma, como compensación de sus pretensiones ya antiguas, bienes y poblaciones que pertenecían desde 1127 a la sede de Sigüenza desde su creación, especialmente la disputada ciudad de Soria, a cambio de la cesión a esta última (*de iure oxomensis*) de los territorios de Deza, Ariza, Ayllón, Aguilera, Caracena, Velamazán, Almazán, Castro de Galve... y Berlanga con sus términos, entre los que se cita expresamente un *monasterium sancti Baudulii*. A Tarazona, que también pretendía Soria, se le adjudicaron los territorios aragoneses hasta entonces en manos de Sigüenza (Serrano 1935, I: 415-417).<sup>4</sup>

---

4. Con todo, sabemos que ya en junio de 1135, en Toro, el rey Alfonso VII en un privilegio concedía a Bernardo, obispo de Sigüenza, todas las décadas y derechos reales sobre Calatayud, Soria, Atienza, Olvega, Golmayo, Almazán y otras (¿estaría Berlanga?) [Loperráez 1788, III: 14, doc. XI]. En el privilegio de enero de 1136, Alfonso VII, a su vez, dona San Esteban de Gormaz a la iglesia de Osma «*et canonicis tam praesentibus, quam futuris sub regula Beati Augustini in eadem Ecclesia viventibus*» (Loperráez 1788, III: 15-16, doc. XIV). La bula del papa Inocencio II en la que se confirmaban las concordias de Osma y Burgos en el año 1138, en las que hay referencias al monasterio de San Baudelio, se conserva en el Archivo de la Catedral de Burgo de Osma (véase Riaño, Gutiérrez 1976: 222, doc. III).

La memoria de San Baudelio se inaugura así, con una mención modesta en la documentación conservada en los archivos de la diócesis de Sigüenza. En el documento citado, datado por contexto en el año 1136, consta efectivamente la existencia de un *monasterium* dedicado a San Baudelio (*sancti Bauduli*), vinculado o dependiente de la villa de Berlanga y sujeto a Sigüenza a partir de entonces.

Las decisiones del concilio de Burgos, no obstante, no fueron aceptadas por los sucesivos obispos que ocuparon la sede de Osma. Bien al contrario, la pretensión por parte de Osma de recuperar los territorios cedidos a Sigüenza motivó un pleito que se inició en 1139 y que no llegó a resolverse definitivamente hasta 1235. En este año, en un concilio celebrado en Valladolid, en presencia de legados de la Santa Sede, se dio por resuelto el pleito, que fue aprobado por el papa Gregorio IX (Minguella 1910, I: 203). Durante este siglo, el conflicto fue llevado ante la sede papal, que se reafirmó una y otra vez, mediante sucesivas bulas, en las decisiones tomadas en Burgos. Para intentar poner orden, fueron necesarias excomuniones, entredichos e incluso la deposición del prelado de Osma. Con todo, la negativa de los habitantes y del clero de esas villas a reconocer al obispo de Sigüenza y, por tanto, a pagar los diezmos correspondientes se prolongó hasta llegar al extremo de expulsarlo violentamente de sus territorios. Consta documentalmente incluso la voluntad del seguntino, en 1184, de aceptar la cesión de 1136 de Soria y Calatayud y la de los territorios en litigio a cambio de la devolución de Daroca (Minguella 1910, I: esp. 29-32; Serrano 1935, I: 415-417; véase apéndice II). Solo del papa Alejandro III se conservan en el cartulario de Sigüenza diez bulas y seis rescriptos en relación a este enfrentamiento.

La repetida mención al «monasterio» de San Baudelio en la documentación de Sigüenza durante este período parece indicar que continuaba existiendo como tal, aunque tampoco hay que excluir que se limitara a reiterar el listado de posesiones sin atender suficientemente a los posibles cambios en la categoría y aun en el uso real del lugar, siguiera o no siendo monasterio. Es por ello que la indagación en otras fuentes documentales resulta más fructífera, o tal vez más exacta, para calibrar con precisión esta cuestión.

Al margen de la disputa que mantuvo activa Osma en contra de Sigüenza, la documentación de este último obispado da cuenta de la sujeción, aunque fuera nominal, de Berlanga con su *monasterium*, así como de las otras plazas que le habían correspondido. Con todo, conocido el conflicto y la aparente rebelión de las plazas que fueron cedidas a Sigüenza, resulta difícil saber qué

beneficio proporcionaban a esta diócesis si es que llegaron a reportar alguno.<sup>5</sup> No obstante, tenemos la certeza de que, durante algún tiempo, Osma ejerció ilegalmente su jurisdicción sobre tales posesiones.<sup>6</sup>

A pesar de todo, sabemos a partir de uno de los documentos más importantes del cartulario seguntino, el de institución de la canónica regular en el año 1144, escrito de puño y letra por el obispo de Sigüenza, Bernardo de Agen, que este hacía donación a los canónigos, y para su sustento, de la mitad de los frutos episcopales en diversas plazas, entre las cuales se encontraba Berlanga con el *monasterium sancti Bauduli*, que era próximo a esta (*quod circa Berlangam situm est*), y todas sus posesiones (*variis usibus cum omnibus pertinentiis suis habendum concedo*) [Minguella 1910, I: 376, doc. 23]. Es probable que, hasta esa fecha, la canónica hubiera sido secular y que sus miembros tuvieran derecho a propiedades privadas, a las que se vieron obligados a renunciar, con lo cual debió de ser necesario atender a sus necesidades comunitarias.<sup>7</sup> A partir de la documentación de Sigüenza, por tanto, podemos seguir las vicisitudes de San Baudelio, aunque las noticias sean parcas en informaciones significativas. Así, consta en época del obispo Rodrigo (1192-1221) la donación al cabildo de *Sanctus Baudulium* y de la heredad de Talegonos en el término de Berlanga, y diversos documentos posteriores confirman y reiteran esta donación (Minguella 1910, I: doc. 184 bis, 190). En los últimos años del siglo XIII, durante el episcopado de García y como culminación a un período de conflictos internos, se intentó la secularización del cabildo. Entre otras medidas, se sustituyó el prior por un deán, dotando al deanato, hasta que no se consiguiera la secularización, de diversos bienes. Entre ellos se cita explícitamente los que pertenecían hasta la fecha a la Mesa del Capítulo (*domum sancti Bauduli cum pertinentiis suis*) y a la enfermería (*domum de Talegonos*), también en el término de Berlanga.

---

5. Sobre los pleitos relativos al cobro de los diezmos, ejemplificado todo ello en el durísimo proceso que enfrentó a los obispados de Osma y Sigüenza, véase el comentario de Pastor (1980: 170-173).

6. En 1163 el papa Alejandro III instaba al obispo de Osma a que restituyera al de Sigüenza las villas de Ayllón, Caracena, Berlanga y Almazán, así como los frutos percibidos indebidamente mientras las había ocupado. El obispo de Osma tuvo que forzar ventas e hipotecar bienes para saldar su deuda (Minguella 1910, I: doc. 54 y pp. III y ss.).

7. Las noticias acerca de la resistencia que algunos canónigos opusieron a este paso son conocidas a través de una bula papal en la que se les conmina a aceptar esa regla (Minguella 1910, I: doc. 32). Para el documento de institución de la canónica, véase el apéndice II.

En septiembre de 1880, momento en el cual la ermita ya había sido privatizada, tenemos conocimiento de una visita del obispo Román de Sigüenza que dio lugar a la primera descripción del edificio, acompañada por un croquis, y que transcribo a partir del extracto que publica Minguela (1910, I: 247):

Desde que puse los pies en la solitaria ermita de San Baudelio, situada al borde de una profunda cañada, a una legua del lugarcillo de Casillas, a cuya jurisdicción pertenece hoy en lo eclesiástico, sorprendido por la elegancia de sus formas, me asaltó desde luego la idea de que, a pesar de la profusión de los frescos que tapizan sus muros en la parte interior representando escenas de la vida de Jesucristo Señor Nuestro y de su bendita Madre, alternadas con cacerías y follajes de extrañas flores y frutos; a pesar de su altarcito y cuadro del Santo con su dedicatoria de siglos muy posteriores; a pesar de todo, no pude menos de creer que me encontraba bajo las bóvedas de un liadísimo edificio, cuyo destino primitivo necesariamente debió de ser el de una pequeña mezquita anterior



Figura 3. San Baudelio: interior antes del arranque de las pinturas.

al siglo XII, cuando los árabes todavía señoreaban el país. Parece persuadirlo así, no sólo la disposición general del edificio, si que más particular y poderosamente su distribución y detalles interiores [...]. De la columna central de la ermita de San Baudelio parten en todas direcciones preciosos arcos semejando una frondosa palmera; quizá figure el mástil de una tienda de campaña, según la feliz e ingeniosa comparación de Owen Jones (referida al salón de las Dos Hermanas en la Alhambra de Granada) [figura 3].

Este comentario expresa una forma de entender los monumentos hispánicos con un componente de «orientalismo» que deriva de una visión decimonónica y romántica, de la que Prosper Mérimée sería su principal adalid.

En todo caso, no son ajenos a esta lectura —en la que se pone de relieve el atractivo de nuestros monumentos, que deriva de cierto eclecticismo en el que está presente el legado artístico musulmán— los propios estudiosos hispánicos. La perplejidad que suscitaba su estructura y los comentarios sobre su exotismo culminan en la obra de Gómez Moreno, quien en su libro *Iglesias mozárabes* (1919) configura un corpus de edificios en los que eran perceptibles estos aspectos característicos del mundo hispánico altomedieval, siguiendo esa tradición decimonónica que percibía el arte hispánico como una rareza al margen de las corrientes artísticas europeas de su época.

### **Salida a la luz: descubrimiento y apreciación inicial del conjunto**

Los primeros estudiosos de una ermita situada cerca de Berlanga, conocida bajo la advocación de San Baudelio, tomaron en consideración los datos documentales antes expuestos y llegaron a la conclusión, tímidamente discutida por algunos, de que podía tratarse de la iglesia del monasterio citado en los documentos del siglo XII. Es un hecho indudable que la iglesia, y lo que esta encerraba, era conocida por los habitantes de la región. A partir de sus informes, algunos estudiosos se interesaron por visitar y publicar el resultado de sus análisis del monumento.<sup>14</sup> En efecto, Elías Romera, que era natural de Almazán, es el primero que escribe sobre San Baudelio en una de las más prestigiosas revistas científicas del momento: el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Romera 1884). Los diversos datos y noticias históricas y eruditas que los miembros de la Academia recababan o intercambiaban entre sí nutren, como es bien sabido, esta y otras aportaciones de la revista.

El *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, surgido en 1893 bajo el impacto de la exposición conmemorativa de 1892 del descubrimiento de América, la decana de las revistas de historia del arte y de arqueología españolas, acogió el primer estudio de M. A. Álvarez y J. R. Mélida (1907) sobre San Baudelio. Como en el caso de la ermita de Maderuelo (Mata y Álvaro 1907) y tantos otros, en esta publicación periódica se dieron a conocer y se valoraron muchos de los monumentos que hasta la fecha eran patrimonio exclusivo de los feligreses que hacían posible su mismo mantenimiento. Haciendo honor

---

14. Por su parte, Madoz (1845-1850) se limita a señalar la existencia de una ermita dedicada a San Baudelio en el término de Casillas.

al título de la revista, ambos estudiosos dan cuenta de una «excursión», de un primer reconocimiento del conjunto y de sus múltiples sorpresas. Una de ellas fue no haber previsto la necesidad de algunos medios materiales para realizar su trabajo con la corrección que deseaban, de lo cual se excusan. Por ello no alcanzaron a observar con detalle la cubierta cupulada del diminuto espacio situado sobre el pilar central de la ermita. Con todo, realizaron y aportaron no solamente una minuciosa descripción, sino también dibujos y croquis de la planta, secciones y un repertorio gráfico destacable y enormemente útil para conocer el estado del monumento a principios del siglo xx.

Álvarez y Mérida se preocuparon también por documentar el edificio, y por lo tanto recogen el documento del archivo de Sigüenza analizado anteriormente, en el que se menciona un monasterio de San Baudelio. Son, no obstante, los únicos autores que, en la extensa bibliografía sobre la ermita, plantean un interrogante a la hora de vincular esta noticia con el monumento que les ocupaba, debido a que no detectaron vestigios de la existencia de un monasterio. A falta de argumentos históricos que les merecieran crédito a la hora de proponer una datación, plantean un análisis comparativo de la estructura del edificio, para el que no encuentran paralelismos válidos en la arquitectura visigoda y altomedieval conocida en ese momento. Por ello el estudio de las pinturas les proporciona mejores argumentos y les lleva a decantarse por una datación del conjunto en el siglo XII sin más precisiones. Con todo, en los primeros años del siglo xx, el conocimiento de la pintura mural hispánica era precario, según ellos mismos reconocen, y solamente pueden aducir como paralelismo las pinturas del Panteón de San Isidoro de León, que consideran del siglo XIII y posteriores a las de San Baudelio. No desdeñan la comparación con otras obras pictóricas también insuficientemente conocidas en el momento, como son los códices miniados. No obstante, la peculiar cubierta del espacio principal les sugirió comparaciones inmediatas, cómo no, con los edificios cordobeses, pero también con la mezquita del Cristo de la Luz. No dejan de reparar en los arcos de herradura que, a su juicio, no obstante, son en todos los casos una forma que la arquitectura hispano-musulmana adoptó a partir de modelos cristianos anteriores. En lo que respecta a la decoración pictórica, se limitan a la lectura, correcta, de las escenas, e incluso aventuran una interpretación del caballero con espada al cinto (el halcón no se leía) como el «retrato» del señor que encargó el conjunto o bien como el protagonista de una historia milagrosa. En cuanto a uno de los espacios más complejos del edificio, la capilla de la tribuna, sugieren que pudo reservarse

para el organista, una interpretación que se repetirá en estudios posteriores. El estudio concluye con la petición de que el edificio fuera declarado Monumento Nacional y que se consolidara y restaurara, solicitud que fue atendida en el año 1917, para procederse poco después a una limpieza de las pinturas y al descubrimiento de las que se ocultaban bajo una capa de cal.<sup>15</sup>

El arquitecto Lampérez y Romea en su *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media* (1908-1909), un gran esfuerzo de síntesis que durante años fue el único estudio de conjunto sobre el tema, comenta la iglesia soriana en el capítulo dedicado a la arquitectura mozárabe, glosando el exotismo de su arquitectura, que califica como «la más mahometana [...]». Sugiere que se trataba de una dependencia del monasterio citado en las fuentes, una capilla anexa, cementerial o parroquial, decorada con pinturas en un momento posterior al de su construcción.

Por su parte, Minguella (1910), que visitó durante estos años las iglesias de la región con motivo de la edición del cartulario del obispado de Sigüenza, propone una comparación, en cuanto a la técnica arquitectónica, con las iglesias de Fuentes de Magaña, arciprestazgo de San Pedro Manrique en la diócesis de Calahorra, y de San Millán de Suso. Sugiere una datación de la iglesia en el siglo XI en tanto que retrasa la cronología de las pinturas, como lo hiciera Lampérez y Romea, hasta el siglo XIII.

Pocos años más tarde, Gómez Moreno incluía la ermita en su estudio sobre las iglesias mozárabes (Gómez Moreno 1919). Así denomina el autor a un conjunto de edificios altomedievales hispánicos que clasifica a partir del análisis de sus particularidades constructivas y decorativas, pero también con el concurso de la investigación en las fuentes documentales y que le permiten una aproximación cronológica en el siglo X. No es necesario glosar en detalle esta obra magistral, un hito ineludible de la historiografía hispánica, ni la extraordinaria capacidad de Gómez Moreno para el análisis de la arquitectura medieval. El capítulo que dedica a San Baudelio es un ejemplo claro de ello y no ha de extrañar que su análisis y la datación que proponía se hayan repetido cansinamente y sin aportaciones renovadas hasta hace pocos años. En las habituales simplificaciones que suele implicar la reiteración de los comentarios ajenos, lo que para él eran propuestas y dudas se han ido convirtiendo en certezas inamovibles. En su estudio aporta nuevos datos documentales y apura hasta el límite la información para argumentar históricamente un edificio

---

15. Real Orden del 24 de agosto de 1917.

que, sin duda alguna, no encajaba en el corpus de su obra. Llega incluso a proponer una relación de la iglesia de San Baudelio con el primer señor conocido de Berlanga, Aznárez, aunque la datación, en torno a 1130, que esto sugería, le pareció excesivamente tardía para fechar la arquitectura. Se trata de una de las intuiciones ofrecidas por Gómez Moreno que fueron abandonadas u olvidadas por los estudiosos posteriores.

El autor acepta que la ermita conservada pertenecía al monasterio de San Baudelio, dependiente de Berlanga, y sugiere la localización en la tribuna de un lugar de vivienda para un monje «incluso» o ermitaño. La cueva, a la que no dedica más atención en su estudio relativo a la arquitectura, se considera el núcleo original de la vivienda de un solitario venerable o ermitaño, ya que, a su juicio, quedaba aislada por considerar que la escalera se había añadido posteriormente. Argumenta esto último a partir de la observación de que el pretil está roto, pero que, en su origen, no había en este punto ninguna posibilidad de acceso. La única puerta que conducía al interior de la tribuna era la que daba al exterior, en el lado de occidente, con lo cual su acceso era complicado, lo que facilitaba el aislamiento del monje. Con todo, no establece parangón alguno con las recónditas cámaras de la arquitectura asturiana, bien conocidas, aunque mal explicadas todavía.

Dedica una atención preferente a los elementos más peculiares del edificio, a saber, la forma de cubierta de la nave y de la cámara sobre el pilar que él denomina *linterna* y que sugiere que era una cámara para guardar las reliquias. Sus conocimientos sobre la arquitectura hispano-musulmana —no en vano ocupaba la cátedra de arqueología árabe en la Universidad Complutense de Madrid— le llevan a establecer precisas comparaciones con algunos monumentos esenciales de aquella cultura artística. Los paralelismos que aduce para la cubierta central no van más allá de observar semejanzas con la de San Millán de la Cogolla, en tanto que la cupulilla nevada del relicario, o linterna, como ya habían sugerido los primeros estudiosos, le lleva a la mezquita de al-bab al-Mardun en Toledo. Los arcos de herradura le merecen una atención muy particular en relación a los utilizados en otros edificios que incluye en su obra y que él califica como mozárabes, y, sin duda, este es uno de los argumentos principales para su clasificación. La dificultad, con todo, para encontrar suficientes rasgos comunes con los demás edificios le lleva a observar y a analizar otras posibilidades de explicación, esencialmente en relación con la arquitectura taifal, y en general con la zaragozana. Deduce, en definitiva, aunque sin dejar de manifestar sus dudas y perplejidades, que la datación

podría situarse en los primeros decenios del siglo XI. Advierte, y es un detalle que ha pasado por alto a los estudiosos posteriores, que las columnillas que sostienen la capilla que avanza hacia el pilar en la tribuna tienen basas decoradas y son distintas a las demás, sin deducir de ello conclusión alguna (*vid. infra*). La decoración pictórica no le merece a Gómez Moreno un excesivo interés, aunque sí cierta perplejidad, entre otros motivos porque considera que es rutinaria y tardía. Analiza arqueológicamente algunos detalles en un claro intento por hallar en ellas algunos reflejos de modelos «moriscos», en los que, sin embargo, no pone un énfasis especial.

Paradójicamente, fueron las pinturas murales las que obtuvieron en los años posteriores una atención preferente por parte de los estudiosos. Esta atención, por desgracia, no se debió al interés por estos temas desde el punto de vista científico, sino a su venta, arranque y dispersión.

### **El negocio y la expoliación. Las pinturas arrancadas, la valoración del «fragmento» y el coleccionismo**

Este luctuoso capítulo de la historia de San Baudelio, que empieza en el año 1922, merece una atención particular y, en la medida de lo posible, desapasionada. A diferencia de otros casos, no se debió a falta de atención por parte de los responsables del patrimonio, sino más bien a las deficiencias de una legislación que no había previsto el intenso interés que suscitó en la época el patrimonio de la pintura mural románica, debido en buena parte a un fenómeno internacional que afectó a diversos países.<sup>16</sup>

Para comprenderlo, hay que remontarse al siglo XIX y situarse en un contexto europeo más amplio y, si así podemos calificarlo, relacionarlo con la historia del gusto artístico. En efecto, la revalorización de las etapas anteriores al arte del Renacimiento, así como del policentrismo, en oposición a las teorías de Vasari, se inicia a finales del siglo XVIII y, de forma muy manifiesta, en Italia. Una de las razones de este cambio radicó en buena medida en la imposibilidad por parte de los coleccionistas de acceder a las obras de los grandes maestros. De hecho, el aprecio por la pintura mural fue, en términos generales, un fenómeno tardío en la historiografía. En las publicaciones, y por razones obvias, las ilustraciones mostraban solo retazos, fragmentos de

---

16. Véase al respecto de este episodio la publicación de Elías Terés (2008).

mentos de este edificio lo que llevó a los comerciantes a descubrir las posibilidades de compra en esta región y a establecer los debidos contactos para poder adquirir las pinturas de San Baudelio.<sup>24</sup> Brevemente, el proceso legal de adquisición a sus propietarios, doce vecinos de Casillas, se produjo en el año 1922 por la cantidad de sesenta y cinco mil pesetas.

Los técnicos italianos que se ocuparon del arranque fueron, no obstante, sorprendidos *in fraganti* y denunciados de manera inmediata. El Gobierno Civil de Soria ordenó la suspensión de los trabajos en curso. León Leví y los vendedores, los vecinos de Casillas, pleitearon, puesto que entendían que la venta había sido legal. El Tribunal Contencioso Administrativo que entendió sobre el pleito dio la razón sobre la legalidad de la venta, pero entendió que, al ser la ermita monumento nacional, cualquier intervención debía ser supervisada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Este dictó una orden por la cual se debía proceder a la reinstalación de las pinturas por parte de los técnicos del ministerio, un proceso finalizado en el verano de 1923 bajo la supervisión de Aníbal Álvarez y José Garnelo.<sup>25</sup> Paradójicamente, después de unos años durante los cuales el Estado se mostró incapaz de una protección legal efectiva del patrimonio, una sentencia del Tribunal Supremo (12 de febrero de 1925) permitió disponer de ellas a su propietario legal, León Leví, y, por tanto, se procedió a su definitivo arranque y exportación.<sup>26</sup>

El acto de entrega protocolario tuvo lugar en la misma ermita, y en cumplimiento de la sentencia, el 22 de febrero de 1926. Estaban presentes los miem-

---

24. La información detallada la ofrece un testigo directo (Saenz 1959) que completa su información con otros testimonios y referencias de hemeroteca. Una narración minuciosa del curso del proceso legal se encuentra en Ortego (1972) y ahora especialmente en Terés (2008), con referencias a estudios parciales sobre el tema.

25. Saenz García fue testigo presencial del proceso en su visita del 9 de agosto de 1923.

26. El proceso y sus vericuetos legales generaron una notable documentación conservada en los archivos de Caltojar, en Madrid y en Barcelona, los escenarios del proceso y del itinerario seguido por las pinturas en su camino hacia la exportación. Terés (2007 y 2008) se ocupa en detalle del proceso a partir de la documentación. La Dirección General de Bellas Artes instó a la intervención de la Comisión Provincial de Monumentos de Barcelona a propósito del proceso de venta de las pinturas y también de los restos de la destruida iglesia de San Esteban de Gormaz. Ello se debe a que León Leví tenía su domicilio en esta ciudad. La documentación conservada en su archivo permite seguir y completar el proceso desde 1923 hasta 1926. Como mínimo, la búsqueda de Leví por distintos lugares de la ciudad para comunicarle las decisiones del organismo central debe calificarse de rocambolesca. Sobre estas vicisitudes, véase Bassegoda 1980.

bros de la Comisión Provincial de Monumentos por la parte que cedía la propiedad y, junto a León Leví, aparece I. Pollack, personaje ya mencionado en relación a la venta de las pinturas catalanas, puesto que había sido el hombre de paja de Dereppe y Plandiura. Dos historias paralelas que, no obstante, tuvieron diverso final, desolador para la ermita soriana.

Los fragmentos en los que se distribuyó el conjunto de las escenas y figuras pintadas que se hallaban en mejor estado de conservación y, por tanto, susceptibles de ser vendidos en el mercado artístico, fueron trasladados a su soporte definitivo y restaurados en Londres en el año 1926,<sup>27</sup> después de conseguir la autorización de exportación. Algunos de los fragmentos, no obstante, no fueron desembalados de los rollos metálicos que los contenían, ni, por tanto, restaurados e instalados en el soporte definitivo hasta años más tarde, cuando ya se encontraban en Estados Unidos. *In situ*, permanecieron desde entonces los fragmentos pictóricos en peor estado de conservación: los que ocupaban los nervios y plementos de la bóveda; los vestigios, solamente recuperados recientemente y apenas visibles en la época, del muro oriental de la nave de la ermita; la figura de san Baudelio y la parte superior y algunos detalles de los muros laterales de la capilla absidal; dos animales afrontados y cortinajes en la parte inferior, junto a la escalera de acceso a la tribuna; y la Epifanía de la capilla de la tribuna, además de restos ornamentales o arquitectónicos pertenecientes sobre todo a las zonas incurvadas, en las trompas o en las esquinas, dadas las dificultades de su arranque.

Entre los años 1923 y 1925 fueron pocos, y ciertamente afortunados, los que pudieron conocer la ermita de San Baudelio con su decoración pictóri-

---

27. Sobre el proceso de arranque, reconstruido a partir del estado de conservación de los fragmentos, así como sobre la restauración que sufrieron en Londres, da cuenta M. Frinta, conservador de las colecciones de arte medieval del Metropolitan Museum de Nueva York, en un informe previsto para su publicación («An Attempt to decipher the painting procedure of the frescoes from San Baudelio de Berlanga»). Elaborado en los años sesenta y conservado en los archivos del museo, el actual responsable de las colecciones de arte medieval del Metropolitan Museum de Nueva York, Ch. Little, a quien desde aquí quiero expresar mi agradecimiento, me lo ha facilitado amablemente para su consulta. Un avance de este informe fue publicado por Frinta (1964).

Las pinturas, según comentan diversos autores (Sánchez Cantón 1959), se recortaron en veintidós o veintitrés paneles independientes, realizándose cortes arbitrarios o motivados por el estado de conservación, con o sin fragmentos de los motivos ornamentales, mutilándose en ocasiones algunas de las escenas. Así, de la Entrada de Cristo en Jerusalén, por ejemplo, se dejaron *in situ* los fragmentos de las arquitecturas del lado izquierdo, como tendré ocasión de detallar en las páginas siguientes.

fluencia musulmana. Llega a establecer una diferenciación clara, por razones únicamente iconográficas, entre las pinturas del pretil de la tribuna y de las partes bajas de la nave, a su juicio claramente profanas, con las de temática evangélica de los frisos superiores y del ábside. Con todo, insiste en la sensibilidad del pintor, que supo armonizar ambos repertorios en un conjunto unitario. Su comparación con las de Santa Maria de Taüll le llevó a sugerir que tal vez el pintor de Berlanga hubiera estudiado las maneras del que trabajó en la iglesia ribagorzana. En esta senda trazada por Post, que tendía al análisis preferentemente formalista y a la determinación de la autoría de las obras, van a desarrollarse, años más tarde, las propuestas de Gudiol sobre «los maestros» que trabajaron en tales conjuntos.

Entre tanto, la venta de los fragmentos pictóricos encontró dificultades, por lo que seguían en manos de G. Dereppe. Con la finalidad de superarlas, se organizaron diversas exposiciones privadas en distintas ciudades de Estados Unidos (Nueva York, Miami, Providence, Toledo-Ohio, Indianápolis). Nos consta que, con motivo de la exposición, para su venta, en Toledo (Ohio), se montaron los fragmentos que no habían sido adquiridos por el Museo de Boston en una peculiar y fantástica reconstrucción del interior de la ermita (Carter 1959), publicándose, asimismo, un catálogo redactado por Gudiol i Ricart (1941). El exilio del arquitecto español J. Gudiol tras la Guerra Civil española le condujo a EE.UU. gracias a los contactos que había establecido previamente en París precisamente con Cook. Allí, tuvo ocasión de trabajar en la documentación fotográfica de la Frick Collection de Nueva York.<sup>37</sup> No es preciso señalar, a la vista de la documentación grá-



Figura 4. San Baudelio: montaje de los fragmentos de las pinturas arrancadas de San Baudelio en la colección Dereppe (Nueva York).

37. J. Gudiol, arquitecto de profesión, se había formado con su tío, Josep Gudiol i Cunill, en el conocimiento del arte medieval. Mantuvo contactos, antes de estallar la Guerra Civil



Figura 5. San Baudelio: halconero  
(The Cincinnati Art Museum).



Figura 6. San Baudelio: san Nicolás  
(The Cincinnati Art Museum).

fica que conserva el Arxiu Mas de Barcelona, los graves errores e imprecisiones en la disposición de los fragmentos, que se «completaron» con modelos de otra procedencia (figura 4).<sup>38</sup>

Sea como fuere, del éxito de la operación da prueba la adquisición por parte de dos coleccionistas de Indianápolis, M. Martindale y H. G. C. Clowes, de los paneles con las escenas de la Entrada en Jerusalén, las Bodas de Caná, el ciclo de la Magdalena, san Nicolás y la figura del ibis y el halconero, entre otros (figuras 5 y 6). Estos coleccionistas propusieron, a fines de los años cuarenta, un curioso canje, que fue rechazado, de estos fragmentos por dos obras de Velázquez conservadas en el Museo del Prado, según testimonio de Sánchez

---

española, con Cook y Post, a quienes acompañaba en algunas de sus excursiones. Precisamente a raíz de su exilio, una vez finalizada la guerra, Cook le ofreció el encargo de una campaña fotográfica del románico francés por cuenta del Metropolitan Museum of Art, la Frick Art Referent Library y las universidades de Princeton y Harvard. Fue invitado a impartir unos cursos en el Institute of Fine Arts de Nueva York, fundado por Cook en el año 1939, y posteriormente en el Museo de Toledo (Ohio). Al respecto de estos momentos de la actividad de Gudiol, véase Gudiol i Ricart 1987.

38. Gaya Nuño (1958: 38) se refiere explícitamente a la reconstrucción de la estructura de la ermita con una disposición «arbitraria» de sus pinturas en la colección Dereppe. Gaya Nuño detalla las medidas de los paneles que contenían los diversos fragmentos de las pinturas en ese momento (véase apéndice I).

Cantón (1959: 165), a la sazón subdirector del Museo del Prado. A la muerte de Clowes, las pinturas con la Entrada de Cristo en Jerusalén y las Bodas de Caná fueron donadas al Instituto John Herron de Indianápolis, mientras que la viuda de Martindale se quedaba con la figura del halconero. Finalmente, esta, junto a las escenas de la Magdalena, san Nicolás y el «íbis», procedentes de la capilla absidal, formaron parte del Museo de Cincinnati.<sup>39</sup>

Por lo que al resto de los paneles se refiere, fueron adquiridos finalmente por el Metropolitan Museum de Nueva York e instalados en The Cloisters. Son las escenas de la Curación del Ciego y la Resurrección de Lázaro, las Tentaciones de Cristo y todas las figuras de las partes bajas de la ermita, excepto la del halconero.<sup>40</sup>

### **El retorno de las pinturas. Nuevas líneas de estudio: los «maestros de San Baudelio» y el supuesto mozarabismo**

En el año 1954, la ermita de San Baudelio fue adquirida por la Fundación Lázaro Galdiano, que la cedió, a su vez, al Patronato Artístico de España. Pocos años más tarde, en 1957, a raíz de una gestión con el Estado español iniciada en 1939 por el director de las colecciones medievales del Metropolitan de Nueva York, James Rorimer, para adquirir y trasladar las ruinas románicas de la iglesia de San Martín de Fuentidueña en Segovia, fueron recuperadas parte de las pinturas de San Baudelio conservadas en ese museo, en calidad de préstamo indefinido, con la contrapartida de la exportación de la iglesia segoviana. Se trataba de seis de los nueve fragmentos en posesión del museo neoyorquino, y más concretamente, de las dos escenas de cacería, de la figura del elefante, del guerrero, del oso y de un motivo ornamental del pretil de la tribuna. Todos ellos fueron instalados en una sala del Museo del Prado, junto

---

39. En la documentación del Museo de Cincinnati, consta el ingreso en el año 1962 de la figura del halconero como regalo de Elijah B. Martindale y The Edwin and Virginia Irwin Memorial ([www.cincinnatiartmuseum.org](http://www.cincinnatiartmuseum.org)).

40. Entre la documentación relativa a las pinturas de San Baudelio conservada en The Metropolitan Museum of Art se conserva una carta de enero de 1960 en la que se agradece a Martindale el regalo de Navidad, consistente en las pinturas que representan la Curación del Ciego y la Resurrección de Lázaro. En la misiva se sugiere que regale también el panel con las Tentaciones. Quiero agradecer desde aquí a J. Chapuis, conservador del Departamento de Arte Medieval y The Cloisters, y a su equipo, las facilidades que me concedieron para consultar esta documentación, así como su amable acogida.

a las pinturas de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), arrancadas y trasladadas pocos años antes (Lafuente Ferrari 1950; Sánchez Cantón 1959). Todavía hoy pueden contemplarse ambos conjuntos en una recóndita sala del mismo museo madrileño.

Durante años, las conclusiones de Gómez Moreno sobre la arquitectura siguieron siendo aceptadas sin otras aportaciones destacables a reseñar, ya que la repetición de sus propuestas era norma en todos los estudios.<sup>41</sup> En cambio, durante estos años centrales del siglo xx, la pintura románica en general, y las de San Baudelio en particular, fueron objeto de un renovado interés. Contribuyeron a enriquecer el panorama otros descubrimientos que requerían nuevos ensayos y propuestas de ordenación.

Consecuentemente, a mediados del siglo xx, se publicaron diversas obras de síntesis, a partir del modelo de Post, en las que se intentaba clasificar, ordenar y sistematizar el conocimiento de un corpus de obras que había aumentado de forma notable desde principios de siglo (Anthony 1951). Con esta intención, Gudiol i Ricart, con la colaboración de Cook (Cook, Gudiol 1950), elaboró una propuesta, publicada en el volumen de pintura románica de la obra *Ars Hispaniae*, que se convirtió, a la postre, en una pesada losa para los futuros estudiosos. La voluntad de clasificación y el método morelliano utilizado especialmente por Gudiol le llevaron a la identificación de una serie de maestros a partir de las peculiaridades de su *ductus*, de los estilemas recurrentes en sus obras, sin tener en cuenta, sin conocer, en definitiva, los procedimientos del trabajo en equipo, coral, propios de la pintura y del arte de la época altomedieval. En el caso concreto de San Baudelio se llegó a atribuir la autoría de su decoración a un «maestro» bautizado con el nombre de «maestro de Maderuelo» por considerar que estas pinturas debieron de ser su obra cumbre. Más concretamente, le son atribuidas las decoraciones de las partes altas de la ermita, es decir, *grosso modo*, las escenas evangélicas, así como las del ábside. La responsabilidad del autor con la decoración de Maderuelo explicaría los parentescos observados por todos los autores entre ambos conjuntos. Al asignar también al mismo «maestro» la decoración del ábside de Santa María de Taüll nos hallaríamos así ante la rara fortuna de po-

---

41. Solamente King (1924) se distancia proponiendo una imaginativa solución para la cámara que, a su juicio, tal vez colgara sin el pilar, que se convertía en un añadido posterior. Interesa, con todo, retener que en su visita a la ermita llegó a ver un altar en el interior de la capilla de la tribuna.

der reconocer tres conjuntos realizados por el mismo pintor en un panorama de obras conservadas francamente limitado. Por otra parte, la capilla de la tribuna se atribuyó a un pintor mediocre, distinto. Y, por último, el responsable de la decoración de las zonas inferiores de la ermita, autor del ciclo de cacerías y figuras «naturalistas» (*sic*) y de clara influencia musulmana, a juicio de esos autores fue bautizado como «maestro de San Baudelio». Con todo, en ningún momento se pone en duda que los tres supuestos pintores trabajaran simultáneamente en la decoración de la ermita, en unas fechas que Cook y Gudiol sitúan a mediados del siglo XII.<sup>42</sup>

Entre las intuiciones que apuntan estos autores, y que recojo y desarrollo más adelante, merece destacarse la explicación de la presencia en Castilla del llamado maestro de Maderuelo, según opinión de los autores, pintor de formación italo-bizantina, debido a los encargos que habrían realizado algunos miembros de la corte del monarca aragonés Alfonso I el Batallador en el proceso de expansión de su reino.

La propuesta de Gudiol y Cook ha sido, a partir de entonces, repetida y glosada reiteradamente por los estudiosos posteriores en obras de carácter general, local o de gran síntesis. Solo algunas voces discordantes, no obstante, se han limitado a matizar las semejanzas y diferencias entre las tres obras atribuidas por ellos al Maestro de Maderuelo. Así, Gaya Nuño (1954) observaba suficientes diferencias en los aspectos formales como para poder hablar de dos maestros distintos: el autor de los frescos superiores de San Baudelio y el responsable de la decoración del ábside de Santa Maria de Taüll. En cualquier caso, se limitaba a poner en cuestión, no sin cierta timidez, el esquema básico de estudio a partir de la presunta obra personal de tales maestros, pero no alcanzaba a contradecir a Gudiol en su atribución de las pinturas de las partes bajas a un pintor distinto.

Toda vez que parecía fuera de discusión que uno de los «maestros», el de San Baudelio, era distinto a los demás, no solamente por cuestiones formales o de estilo, sino también por la temática que desarrollaba en la zona inferior de la ermita, en la que se identificaba su intervención, solo faltaba un paso para poder atribuir su trabajo a otro momento. Con esto, sin embargo, se abría la posibilidad de revisar, en definitiva, la cronología de las pinturas

---

42. En la traducción que publica Cook en 1955 en la revista *Goya* de su artículo del año 1930, añade las precisiones sobre los maestros que trabajaron en San Baudelio a raíz del estudio que realizó conjuntamente con Gudiol en 1950 para la colección *Ars Hispaniae*.

que hasta la fecha, y de manera unánime, se había establecido en una horquilla comprendida entre mediados y la segunda mitad del siglo XII. Esta sería la aportación de J. Camón Aznar (1958), director del Museo Lázaro Galdiano, la institución que acababa de adquirir la ermita de San Baudelio, y fundador de su órgano de difusión, la revista *Goya*, el cual aunaba, como historiador del arte, la intuición y la audacia en sus estudios. En su estudio, Camón abunda en la consideración de que son las figuras y las escenas de las partes bajas de San Baudelio —precisamente los únicos fragmentos que se podían estudiar directamente en España por conservarse en el Museo del Prado— las que evidencian de manera clara las influencias del arte califal, y en especial taifal, así como de la miniatura hispánica del siglo X. Su contenido profano, cinegético y militar le lleva a evocar edificios palaciegos, si bien no llega a proponer en ningún caso esta función para la ermita. Introduce, a la postre, una propuesta de datación del edificio que, por primera vez, se aleja de la tesis de Gómez Moreno. En efecto, considera que, por sus vinculaciones con el arte taifal, posiblemente aragonés, este podría haberse construido en algún momento entre la conquista de este territorio por parte de Alfonso VI y su definitiva repoblación en época de Alfonso el Batallador y, por tanto, en los últimos años del siglo XI. Como corolario, y teniendo en cuenta que la decoración siguió de inmediato a la construcción, Camón considera que las pinturas debieron de ser iniciadas por un maestro musulmán (*sic*) —el de San Baudelio, según la terminología de Gudiol y Cook— a finales del siglo XI y continuadas por pintores románicos llegados de la mano del Batallador. Dado que el territorio estaba, a su juicio, bajo control musulmán en el momento en que se realiza la construcción y la decoración de las partes bajas, no duda en utilizar el término *mozárabe* para calificar la arquitectura y la obra del primer pintor.<sup>43</sup>

---

43. El título de su artículo es una declaración explícita de su toma de posición. Pocos años más tarde, él mismo publicó un trabajo en el que proponía una revisión de la arquitectura altomedieval española y especialmente de los edificios que formaban el corpus de la obra de Gómez Moreno (Camón Aznar 1963). En él establece una diferenciación, en primera instancia, entre los edificios propiamente mozárabes, es decir, los construidos en territorios bajo dominio musulmán, y los que lo habían sido a raíz del proceso de conquista y población de los territorios por parte de los reinos cristianos. Propone para estos últimos el uso del término *re-población* y hace un primer intento para determinar sus características, así como la explicación de sus orígenes dentro de la tradición asturiana y carolingia, valorando y matizando las aportaciones del arte hispano-musulmán a su definición. La iglesia de San Baudelio es, a su juicio, el ejemplo más claro, aunque excepcional, de un edificio mozárabe, erigido en un territorio dominado por los musulmanes, que, no obstante, incorpora técnicas constructivas árabes de

No parece percatarse, con todo, de la anomalía que supone considerar que la decoración de un edificio pudiera iniciarse en la parte inferior de los muros para luego ser continuada en las partes altas, un proceder claramente contrario al habitual en la decoración mural. La descontextualización de los frescos arrancados de los muros ha llevado, y no solamente en este caso, a propuestas carentes de fundamento como la mencionada.

Esta propuesta radical de Camón, que distinguía cronológicamente entre los dos principales maestros que trabajaron allí, no fue, sin embargo, aceptada por la mayoría de los estudiosos que se ocuparon en detalle de su análisis<sup>44</sup> ni en los comentarios y resúmenes que en obras de diverso carácter e intención se dedicaron a San Baudelio en los años sucesivos (Gaya Nuño 1958; Saenz 1959), con algunas excepciones (Sánchez Cantón 1959; Ortego 1972 y 1979). En efecto, durante estos años, encontró más favor la propuesta de Post que relacionaba Maderuelo y Berlanga sin llegar a atribuirlos a un mismo maestro, a diferencia de lo defendido por Cook y Gudiol, e incluso distanciando su datación (Carter 1959).<sup>45</sup>

No debe extrañarnos que ningún autor, especialmente entre los estudiosos españoles, se interesara por el análisis iconográfico de las pinturas, más allá de algunas aportaciones puntuales, dirigidas al esclarecimiento de algu-

---

un modo que sugieren su dependencia respecto a alguna gran estructura, posiblemente taifal y aragonesa (p. 209). Su aportación ha generado una rica polémica que ha contribuido a esclarecer el conocimiento de este interesante capítulo del arte hispánico. Las primeras matizaciones, aun aceptando y defendiendo el argumento de base de Camón, se las debemos a I. Bango (1974). Véanse, del mismo autor, diversas matizaciones respecto del tema (Bango 1994a, 1996, 1998) y recientes estados de la cuestión en los que puntualiza sus interpretaciones (Bango 2001: 219-226 y 365-368; 2007a).

44. En efecto, Carter (1959: 6, n.º 10) advierte la semejanza entre la mula que cabalga Cristo en la Entrada y el caballo del halconero, así como la identidad en la resolución de los rostros en figuras que otros habían atribuido a maestros distintos, lo que le lleva a afirmar que no existía diferencia cronológica alguna entre las distintas zonas de la decoración del edificio. Abunda en lo mismo Saenz (1959: 241) al identificar el mismo tipo de arquitectura en el castillete del elefante y en las escenas evangélicas de la parte superior, lo que le lleva a proclamar que podían ser obra del mismo equipo y estrictamente contemporáneas las pinturas de las partes altas y bajas.

45. Gaya Nuño (1958), en el magistral estudio que dedica a la pintura románica española «en el exilio», se refiere de manera pormenorizada a las pinturas de la iglesia de San Baudelio, aceptando que trabajaron en ella tres maestros distintos. La obra del menos dotado es, según su criterio, la que se conservó *in situ*. Las pinturas de las partes bajas las atribuye a uno de los tres pintores que trabajaron en el siglo XII, y que recuerdan, no obstante, la pintura mozárabe (p. 37-38).

nos detalles o peculiaridades o a establecer paralelismos en su resolución.<sup>46</sup> Con todo, no faltaron las habituales interpretaciones o lecturas «simbólicas» a partir de algunas figuras, como la del ibis.<sup>47</sup> La introducción de este método de análisis de las obras de arte, el estudio de la iconografía, sobre todo en la historiografía española, fue, como es bien sabido, muy tardía.

La adquisición de los distintos fragmentos en que había sido desgajado nuestro conjunto pictórico por parte de diversos museos fue acompañada con la publicación, en las revistas o boletines de cada uno de los centros, de estudios donde se comentaban los aspectos generales y se analizaba con mayor o menor detalle y fortuna los fragmentos que integraban la propia colección. Es así en relación a las de Boston (Hawes 1928), Museo del Prado (Sánchez Cantón 1959), Indianápolis (Carter 1959), Cincinnati (Adams 1963)<sup>48</sup> y, finalmente, a las del Metropolitan Museum de Nueva York (Frinta 1964). Solamente en el último caso, sin embargo, sus responsables se interesaron por realizar un estudio pormenorizado de los detalles técnicos de las pinturas, de los pigmentos utilizados, a raíz de la restauración realizada en el mismo museo, corrigiendo las intervenciones que habían sufrido las pinturas en el momento en que fueron arrancadas y trasladadas a su nuevo soporte en 1926.<sup>49</sup> A partir de los datos obtenidos por este tipo de observaciones en relación al debate que habían abierto Gudiol y Cook sobre los «maestros» que trabajaron en la decoración del conjunto, Frinta plantea una nueva propuesta. Así, afirma, aunque no había podido realizar comprobaciones en todos los conjuntos, que las decoraciones de Maderuelo, Taüll y Berlanga son obra de maestros

---

46. Así, Carter (1959), en el estudio que dedica a las pinturas con motivo de la donación de Clowes y Martindale de algunos fragmentos de las pinturas al Art Institute de Indianápolis, se detiene en el análisis de la escena de las Bodas de Caná y la Entrada de Cristo en Jerusalén.

47. El artículo de Adams (1963) se publica con motivo de la adquisición, por parte del Museo de Cincinnati, de las pinturas del ábside (escenas de la Magdalena, san Nicolás y el ibis) de San Baudelio. Al margen de la delirante interpretación respecto al ibis, no llega a identificar correctamente la escena de la Magdalena, que lee como una representación de las Tres Marías. Con todo, introduce interesantes observaciones sobre la personalidad del promotor de la obra, que recogeré y glosaré más adelante.

48. Hay que añadir a esta relación, aunque no es una contribución específica sobre San Baudelio, la contenida en una presentación de las pinturas hispánicas, del entonces director del Cincinnati Art Museum, M. Rogers (Rogers 1978).

49. El informe de Frinta, preparado para su publicación en el *Bulletin of the Metropolitan Museum*, no llegó a ver la luz. No obstante, el mismo autor nos ofrece un resumen reelaborado del mismo en 1964. Véase n.º 27 y el capítulo correspondiente al estudio de la técnica pictórica utilizada en San Baudelio.

distintos, aunque relacionados. En San Baudelio se puede determinar la intervención de distintos pintores, incluso en la parte inferior. A la «arbitraria» (*sic*) diferenciación de dos maestros, opone, con argumentos de técnica pictórica, pero también a partir de la observación morelliana de pormenores en su factura, una propuesta más intrincada.

Cree reconocer la manera de trabajar del autor de la figura del dromedario en las pinturas del ciclo cristológico. En ellas, distingue distintas manos. El maestro principal, que él denomina «maestro de Berlanga», sería el autor de la escena de las Bodas de Caná y las Tentaciones, y atribuye a su ayudante inmediato las Marías ante el Sepulcro y la Curación del Ciego-Resurrección de Lázaro. A este ayudante le atribuye la decoración de Maderuelo. Un pintor menos capacitado habría realizado las pinturas del muro norte, peor iluminadas: la Última Cena y la Entrada de Cristo en Jerusalén. Finalmente, el autor de la mayoría de las escenas de las pinturas de la parte inferior se habría responsabilizado de la decoración del ábside. Estas observaciones, a mi juicio, confirman precisamente lo que ningún estudioso parecía querer aceptar: que se trataba de una empresa unitaria en la que participaron pintores o talleres de formación, pero, sobre todo, de capacidad diversa bajo un proyecto y una dirección común, que es, en definitiva, el procedimiento de trabajo habitual en conjuntos de cierta complejidad y dimensión. A su juicio, las relaciones que establece con otros conjuntos permiten adelantar la cronología y situarla en los últimos años del primer cuarto del siglo XII, poco después de las de Taüll e inmediatamente antes que las de Maderuelo.

La aportación más novedosa de Frinta, no obstante, es la interpretación sobre la función del edificio y sus fases. Al observar la estructura y la circulación en el edificio, sugiere un primer uso como iglesia de un conjunto residencial señorial<sup>50</sup> a partir de dos argumentos: la existencia de una tribuna, extraña a los usos monásticos, y, muy especialmente, la iconografía de las pinturas de la zona inferior de la nave. No obstante, no se alinea con Camón en su consideración de una cronología distinta para estas pinturas «profanas» que, como acentúa explícitamente, están situadas en la parte inferior del muro y, por tanto, no pueden ser anteriores, sino coetáneas.

---

50. Entiende que debía existir un sistema de comunicación entre la residencia, no conservada, y la iglesia. Sugiere que el espacio o cámara que corona el pilar pudo ser un relicario, pero no excluye que acogiera el tesoro señorial. Recoge una noticia sobre el señor de Berlanga, Aznárez, en época del Batallador, aunque no va más allá en sus hipótesis. Volveré sobre esta cuestión en los siguientes capítulos.



Figura 7. San Baudelio: cubierta de la nave con las pinturas antes de su arranque.

En las obras de síntesis publicadas en los años sucesivos, el tema recurrente en los capítulos dedicados a establecer un estado de la cuestión sobre San Baudelio es la presunta división del trabajo en tres maestros, con aportación de ligeras matizaciones en cuanto a lo que se atribuye a uno o a otro. Se une a ello el debate sobre el alcance de las relaciones con las pinturas de Maderuelo y Taüll a partir exclusivamente de una aproximación formalista.<sup>51</sup>

### **Un renovado interés por la arquitectura de San Baudelio: las restauraciones, los estudios arqueológicos y la excavación del entorno**

En el año 1965, una inspección de los técnicos del Instituto Central de Restauración de Obras de Arte (ICROA) de Madrid recomendó la extracción de

---

51. Véase Palol 1967: 125, 167; Grabar 1968; Demus 1968: 156. Mención especial merece el artículo de Ortego (1972), publicado de nuevo con pequeñas modificaciones como opúsculo en 1979, en el cual recoge escrupulosamente la documentación sobre San Baudelio y se decanta claramente por las hipótesis de Camón Aznar, es decir, sitúa a finales del siglo XI la construcción de la ermita y considera que su decoración, iniciada de inmediato por un maestro mozárabe, fue continuada «en románico».



Figura 8. San Baudelio: cubierta de la nave con las pinturas arrancadas antes de su restauración y reposición.

los frescos que, en mal estado, restaban en los plementos de la cubierta de la nave central, para su restauración y posterior reintegración. La operación de extracción se llevó a cabo poco tiempo después (figuras 7 y 8).<sup>52</sup> Sin embargo, a falta de un proyecto decidido en relación a San Baudelio y sus pinturas, estas se depositaron en los almacenes del mencionado instituto. No hay constancia alguna de la operación en la bibliografía y, por ello, es una noticia que nunca ha sido recogida en los estudios dedicados al conjunto. En 1979 se procedió a la restauración, es decir, al traslado a un nuevo soporte, de las pinturas arrancadas, aunque, en esta primera fase de los trabajos, se limitaron únicamente a tres de los fragmentos. Las labores, interrumpidas, no se reanudaron hasta el año 1998 a raíz de un proyecto de intervención que preveía la restitución de los fragmentos arrancados, una vez restaurados, a su emplazamiento original. El proyecto se concluyó en el verano de 2002.<sup>53</sup>

52. La noticia del arranque de las pinturas se recoge en el *Catálogo de obras restauradas, 1964-1966*. González Pascual (2001: 19-23) comenta estas actuaciones dando información sobre el asesoramiento del restaurador Leonetto Tintori. La operación de arranque fue encomendada a los restauradores Arquímedes y Joaquín Ballester, que aplicaron, según las zonas a arrancar, el procedimiento del *stacco* o del *strappo*. Véase ahora Torres 2002.

53. Esta intervención mereció el premio de Restauración Arpa 2002. Sobre ella se ha publicado un avance informativo en el catálogo de la exposición de los fragmentos arrancados antes



Figura 9. San Baudelio: interior de la nave en la actualidad (2008).

Las intervenciones realizadas en la ermita desde finales de los años sesenta y principios de los setenta no se dieron a conocer en informes o publicaciones, por lo que no se puede detallar el proyecto previsto. Nos consta que este fue presentado por el arquitecto G. Arenillas a la Real Academia de Bellas Artes, y su ejecución se coordinó con la restauración de las pinturas, dirigida por L. Ballester, del Instituto Central de Restauración y Conservación de Madrid. La restauración del edificio preveía la consolidación de las cubiertas, pero también algunas intervenciones radicales, que finalmente no se llevaron a cabo. En concreto, se había decidido eliminar la escalera que permitía el acceso desde la nave a la tribuna, por considerarse que se trataba de un añadido posterior (figura 9).<sup>54</sup> El análisis del encaje de los peldaños en el muro y, en especial, el hallazgo de restos de pinturas —ocultas hasta la fecha—, que se adaptaban a la inclinación de la escalera, recomendaron su conservación, puesto que, sin duda alguna, esta debía datarse en un momento previo o con-

---

de su reposición definitiva (Terés 2001) y un informe de sus responsables (Torres 2002 y González Pascual 2001 y 2006).

54. Nieto (1973) ofrece un breve resumen de las intervenciones de restauración de la arquitectura y de las pinturas que él había promovido. Gratiniano Nieto era subdirector del Museo del Prado en el momento en que las pinturas retornaron a España.



Figura 10. San Baudelio: detalle del tema de cortinaje junto a la escalera de acceso a la tribuna.

temporáneo al de las propias pinturas (figura 10). Se pudo recuperar también en esta intervención otro fragmento pictórico, con la representación de dos bueyes afrontados que, con todo, ya había sido señalada por Garnelo y era perceptible en fotografías antiguas.

Durante los trabajos se pudieron resolver otras cuestiones que, como en el caso comentado de la escalera, nos ayudan a comprender el sistema de circulación interna del edificio. Así, se pudo comprobar que el arco de medio punto abierto en el muro de poniente de la iglesia correspondía en su origen a una puerta que comunicaba la tribuna con dependencias situadas fuera de la ermita, actualmente desaparecidas, pero de las que se pueden observar algunas huellas (figura 11).<sup>55</sup> Por último, la cueva, hasta el momento olvidada por todos los estudiosos y considerada solamente en la medida en que podía sugerir un antiguo uso como eremitorio del lugar, se valoraba, por primera vez, como núcleo del edificio y razón de ser de este (Álvarez Villar 1973).

Desde el Museo Provincial de Soria, con motivo de las intervenciones mencionadas, se procedió a un análisis del edificio que partía de presump-

---

55. Álvarez Villar (1973) comenta estos descubrimientos y los interpreta. Sin embargo, no consigue determinar si esta abertura es anterior o contemporánea a la decoración pictórica.



Figura 11. San Baudelio: exterior desde poniente con la puerta de acceso a la tribuna.

tos metodológicos renovados (Zozaya 1976). En efecto, se intentó un estudio metrológico y de modulación del edificio. Se seguía, para ello, un planteamiento similar al que había aplicado Hernández en el estudio de la mezquita de Córdoba (Hernández Giménez 1961) y que en esos mismos años utilizó L. Caballero en la iglesia altomedieval de Melque (Caballero, Latorre 1980). A partir de una cuidadosa planimetría elaborada por J. I. Latorre y un cálculo minucioso también en alzado de las dimensiones del edificio, se aplicó el codo como hipotética base alcanzándose con ello algunas conclusiones, poco relevantes a mi juicio (figuras 12 y 13). Pese a las repetidas y notables correcciones y errores que se advierten en su aplicación, Zozaya llega a afirmar que el arquitecto tenía un buen conocimiento de la matemática de tradición antigua, supuestamente a través del mundo musulmán. Se trataba, en definitiva, de argumentar una propuesta cronológica temprana para el edificio, en relación con la que en su día sugiriera Gómez Moreno.

Con respecto a las pinturas, a las que se dedica en el mismo estudio una particular atención, Zozaya da por sentado un acuerdo generalizado sobre la existencia de dos manos, una mozárabe y otra románica. Su análisis se detiene únicamente en las supuestas pinturas mozárabes, coetáneas, a su juicio, de la construcción de la iglesia, y fuerza su interpretación a partir, exclusivamen-

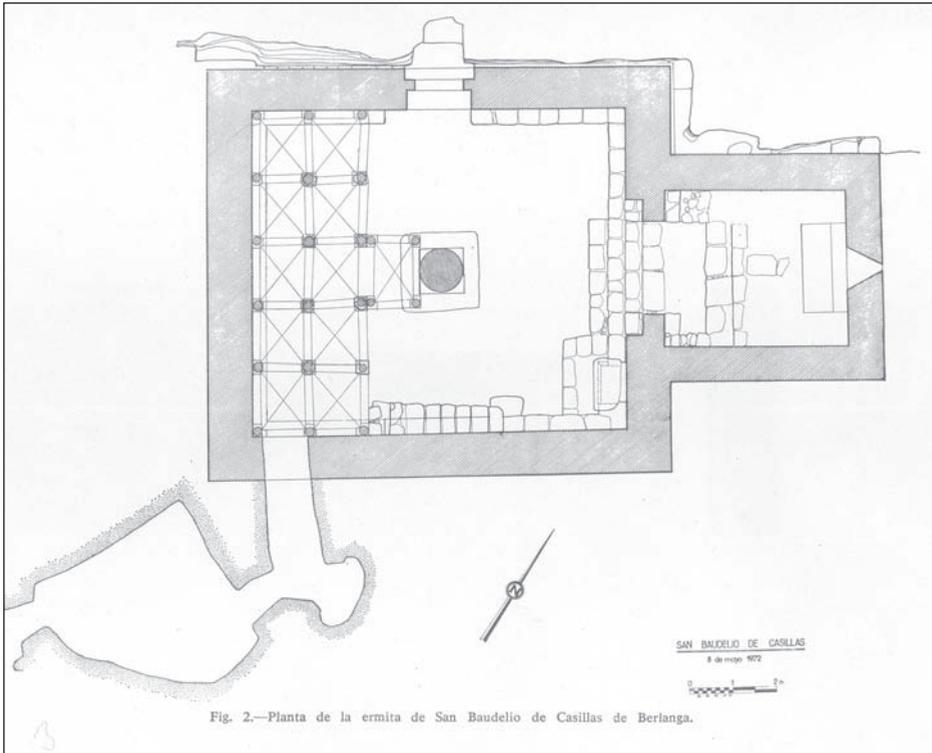


Figura 12. San Baudelio: planta según Zozaya (1976).

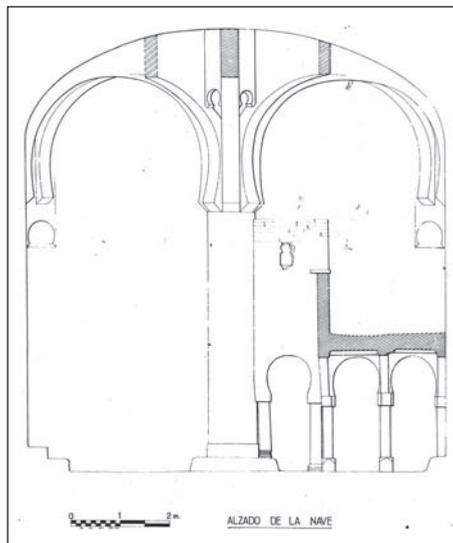


Figura 13. San Baudelio: sección según Zozaya (1976).