

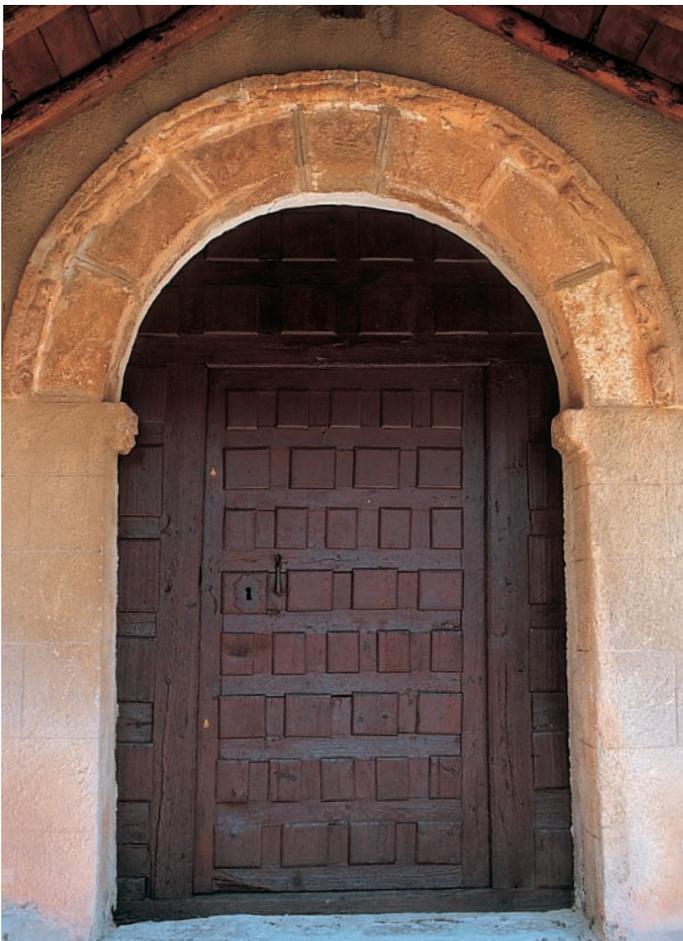
## CASILLAS DE BERLANGA

Esta localidad se encuentra en la comarca del Marquesado de Berlanga, a 7 km al sureste de Berlanga de Duero, sobre las riberas del río Escalote.

Cabe suponer que la zona cayera en manos cristianas en 1060, cuando Fernando I conquista Berlanga y todo este sector del Duero, aunque seguramente sufriera también con las escaramuzas que se produjeron en 1113, cuando los musulmanes pusieron cerco a la villa, sin que llegaran a tomarla. Tras este episodio la zona estuvo bajo dominio del aragonés Alfonso I, hasta que con su muerte, acaecida en 1134, pasó a Castilla. Dos años después los obispos de Osmá y Sigüenza firman un acuerdo para la delimitación de sus diócesis, correspondiendo al seguntino la zona en que se halla Casillas. El lugar quedó encuadrado dentro de la Comunidad de Villa y Tierra de Berlanga, con la que pasó, durante la Baja Edad Media a dominio de los Tovar y de los duques de Frías.

### *Iglesia de San Juan Bautista*

*Portada*

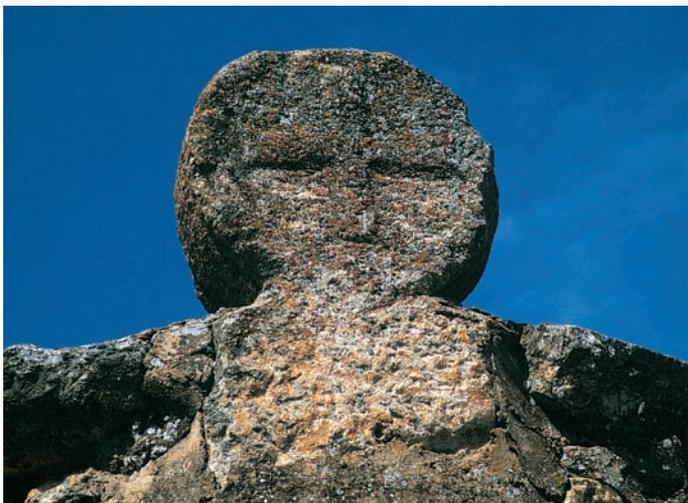


EL NÚCLEO URBANO DE CASILLAS se dispone sobre las laderas que descienden hacia el río Escalote, junto a la estrecha vega que forma ese cauce. La iglesia, dentro del alargado pero reducido casco, destaca sobre el sector más alto.

Es un templo de construcción fundamentalmente posmedieval, de planta de salón, con cabecera cuadrada y nave organizada interiormente en cuatro tramos, con bóvedas barrocas. La fábrica es de mampostería, aunque la espadaña se erigió en sillería.

Son escasos los elementos románicos que se conservan, al menos de forma clara, y los podemos concretar en la portada y pila bautismal, aunque el muro norte de la nave podría conservar parte de la fábrica antigua, con encofrado del cal y canto, e igualmente pudieran sobrevivir los fundamentos del arco triunfal. Por lo que respecta a la espadaña, es una pieza bien ejecutada, que sigue el típico modelo románico, con remate a piñón, pero cuya construcción es muy tardía, según se puede desprender de las diversas y sucesivas reformas que denota la fachada septentrional. En su construcción aparecen, no obstante, varios sillares románicos de aristas en bocel, que también se ven en la cabecera.

La portada se abre en el muro sur. Es un sencillo arco de medio punto, trasdosado con una chambrana decorada a base de aves –quizás águila–, con las alas plegadas y cruzadas, dispuestas perimetralmente y entre las que aparece también un león, mientras que la rapaz que ocupa el salmer occidental está a su vez sobre una cabecita de león. Las jambas son sencillas, rematadas por mochetas a modo



Estela funeraria

de impostas, sólo con decoración hacia el intradós: la izquierda con ancho listel sobre una cabeza felina mordiendo algo que remata en bolas, la derecha con listel liso y con banda dentada, y chaflán con dos sogueados entre los que se disponen cinco medias bolas.

En el interior del templo las altas jambas de la puerta se rematan en sendas impostas, la oriental ajedrezada y la

occidental con lacería de rombos. Sobre ellas se encuentra un cargadero de madera de aspecto verdaderamente antañón.

Las distintas reformas que han afectado a la iglesia han desvirtuado la morfología primitiva de esta portada, que sólo parece conservar *in situ* las jambas interiores, mientras que al exterior la chambrana y las mochetas serían piezas reinstaladas sobre una entrada muy modificada. Su cronología, a juzgar por la disposición de las figuras de la chambrana, sería tardorrománica.

En cuanto a la pila bautismal, es la típica pieza soriana de ese momento, un vaso troncocónico liso, hecho en caliza, de 69 cm de altura y 108 cm de espesor, cuya cara externa ha sido ferozmente abujardada.

Finalmente, sobre el muro del atrio se disponen dos estelas discoidales, una decorada con cruz griega, y la otra con ese mismo motivo en una de las caras y círculos concéntricos en la otra.

Texto y fotos: JNG

#### Bibliografía

ORTEGO Y FRÍAS, T., 1987, pp. 126-130.

## Ermita de San Baudel de Berlanga

SE ENCUENTRA LA FAMOSÍSIMA ermita de San Baudel, o Baudelio, aproximadamente a 2 km de Casillas, asentada en las áridas laderas que conforman la cabecera de un pequeño y apartado vallejo que desciende rápidamente hacia la margen izquierda del río Escalote.

La ermita desde el noreste



La primera referencia documental conocida se remonta a 1136, cuando el cardenal Guido emite una sentencia que pone fin a las diferencias sostenidas entre los obispos de Osma, Sigüenza y Tarazona sobre los límites de sus respectivas diócesis, citando, entre otros lugares adscritos a Sigüenza, *Berlanga cum omnibus terminis suis et cum monasterio sancti Bauduli*. Y en esos mismos términos aparece en la confirmación del acuerdo suscrita por el rey Alfonso VII en el mismo año y en bulas que emiten los papas Inocencio II, en 1138, y Eugenio III, en 1146.

Este monasterio no tuvo ser muy numeroso –a juzgar por el tamaño de su iglesia–, aunque debió tener su importancia, al ser uno de los escasísimos cenobios que en un momento tan temprano existían en la zona. Algunos años después, en 1144, el propio obispo seguntino, Bernardo de Agen, conquistador de la ciudad episcopal y restaurador de la sede, lo entregó al cabildo (*monasterium nichilominus sancti Bauduli, quod circa Berlangam situs est, vestris usibus cum omnibus pertinentiis suis adhabendum concedo*), pasando en el siglo XIII, según recoge Minguella, a depender de una nueva institución, también vinculada a la catedral, el deanato.



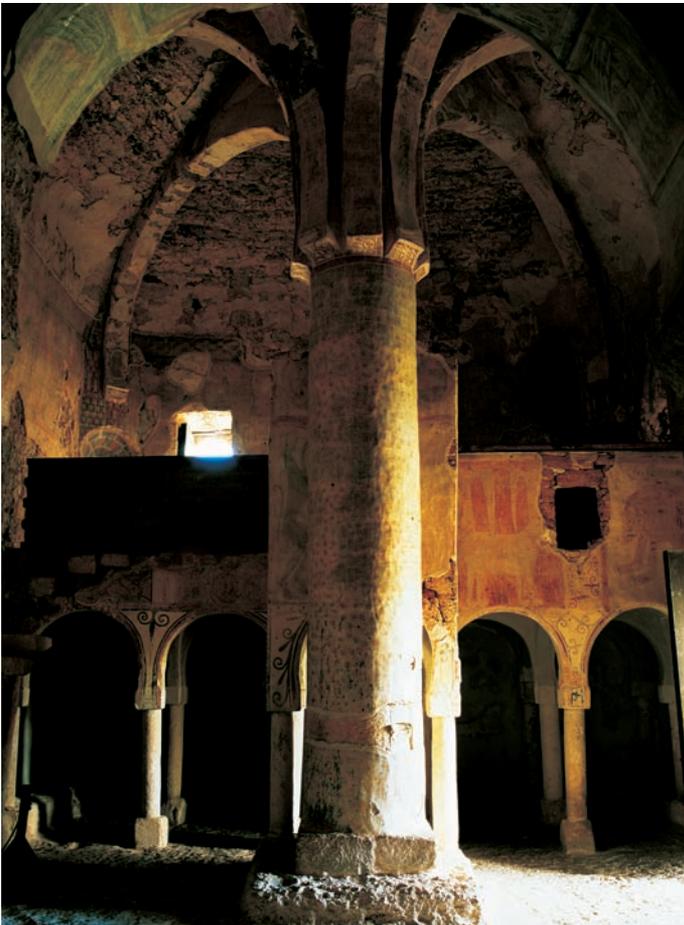
Vista desde el noroeste

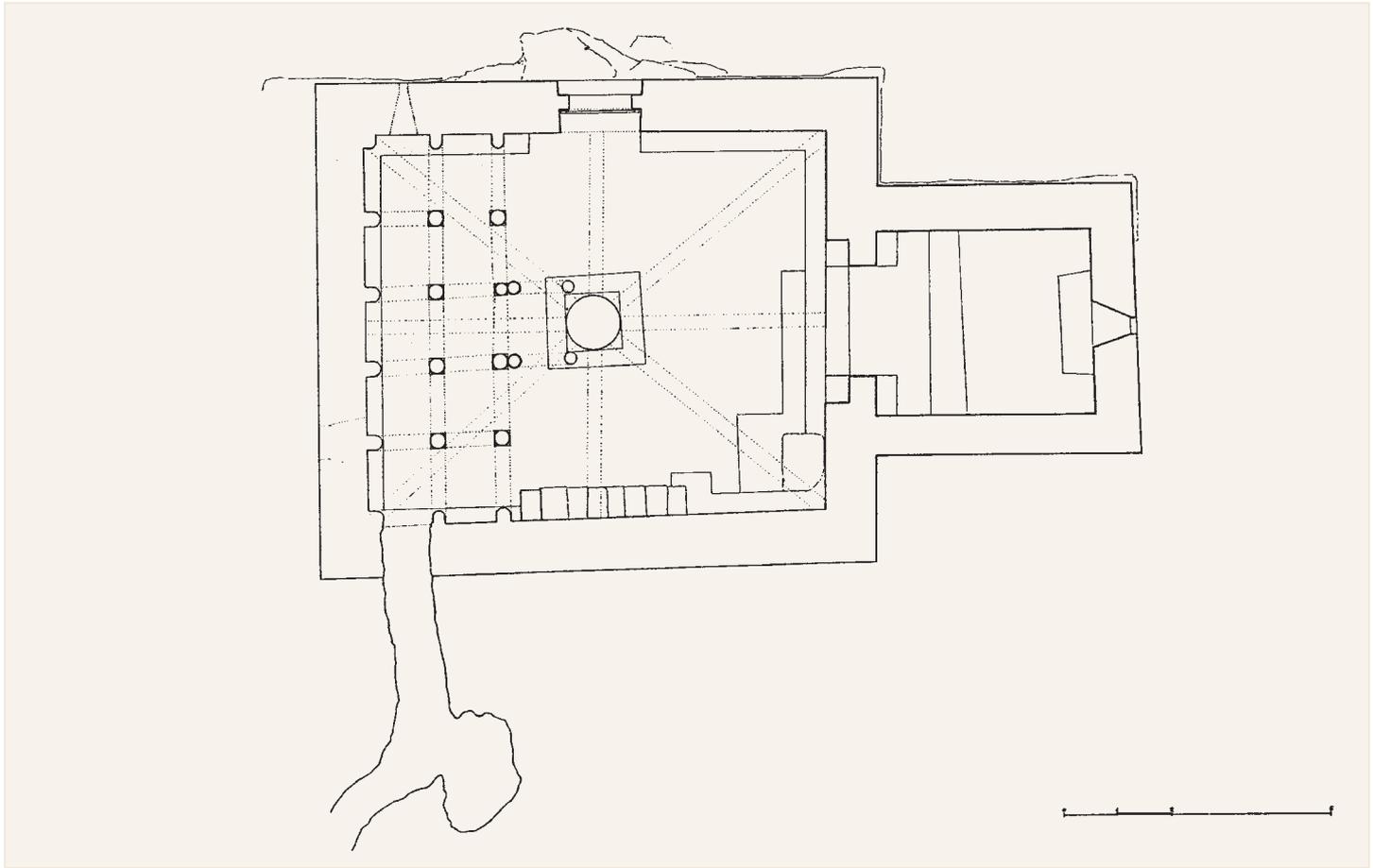
El sin duda exiguo monasterio debió extinguirse pronto, para Banks y Zozaya más o menos en torno a la segunda mitad del siglo XII, aduciendo que cuando en 1229 su titularidad es asumida por el deán, se cita como *domus Sancti Bauduli* y no expresamente como monasterio. Desde entonces debió subsistir más bien como simple granja, con algunos colonos y en 1300, cuando de nuevo retorna a los canónigos de Sigüenza, se habla una vez más de la *domus quae dicitur de Sant Bobal*. Minguella habla de una familia que vivía en el lugar al menos en 1640, aunque quizá se tratara ya simplemente de los ermitaños encargados de la custodia y mantenimiento del edificio, pues al fin y al cabo hasta hace algunas décadas se celebraba una romería el día 27 de mayo que concentraba a numerosos vecinos de los entornos. Ya a comienzos del siglo XIX pasó a manos particulares, siendo propiedad en 1866 de don Pedro José de Cea y, a partir de 1884 de una docena de vecinos de Casillas.

El pequeño edificio no aparenta exteriormente las maravillas que alberga en su interior —o, en cierto modo, albergaba—, donde la llamativa construcción estuvo decorada con pinturas murales. Conocida para los estudios artísticos desde las últimas décadas del siglo XIX, cuando se usaba como aprisco de ovejas, fue declarada Monumento Nacional en 1917, lo que no impidió que entre 1922 y 1926 los vecinos de Casillas propietarios de la ermita, tras una dura batalla legal, vendieran las pinturas al anticuario León Leví, quien a su vez las traspasó al coleccionista norteamericano Gabriel Dereppe. Hoy están repartidas por los museos norteamericanos de Cincinnati, Boston, Indianápolis y Metropolitano de Nueva York, además de en el español Museo del Prado, permaneciendo algunos testimonios todavía *in situ*, donde también se pueden reconocer las improntas de las figuras y los desvaídos colores de los paneles arrancados. La venta de estas pinturas provocó un sentimiento de amargura entre los historiadores de la época, e incluso el poeta Gerardo Diego dedicó un vivo poema al conjunto y a su expolio.

El edificio se asienta directamente sobre la roca, habiéndose nivelado al efecto el suelo interior, donde sólo la cabecera aparece en cota más elevada y con suelo de losas. Su orientación trata de mantener la canónica medieval este-oeste, aunque fuertemente desviada, de modo que resulta un eje noreste-suroeste. La construcción es a base de mampostería, con esquinales y vanos de sillería caliza, organizándose mediante una cabecera cuadrada, una nave igualmente cuadrada, a cuyo costado sur una covacha natural se adentra en la roca, mientras que la portada principal se halla al norte. Otra entrada menor se dispone en la parte alta del muro de poniente, mientras que hoy puede verse en el entorno la necrópolis medieval exhumada por las excavaciones arqueológicas.

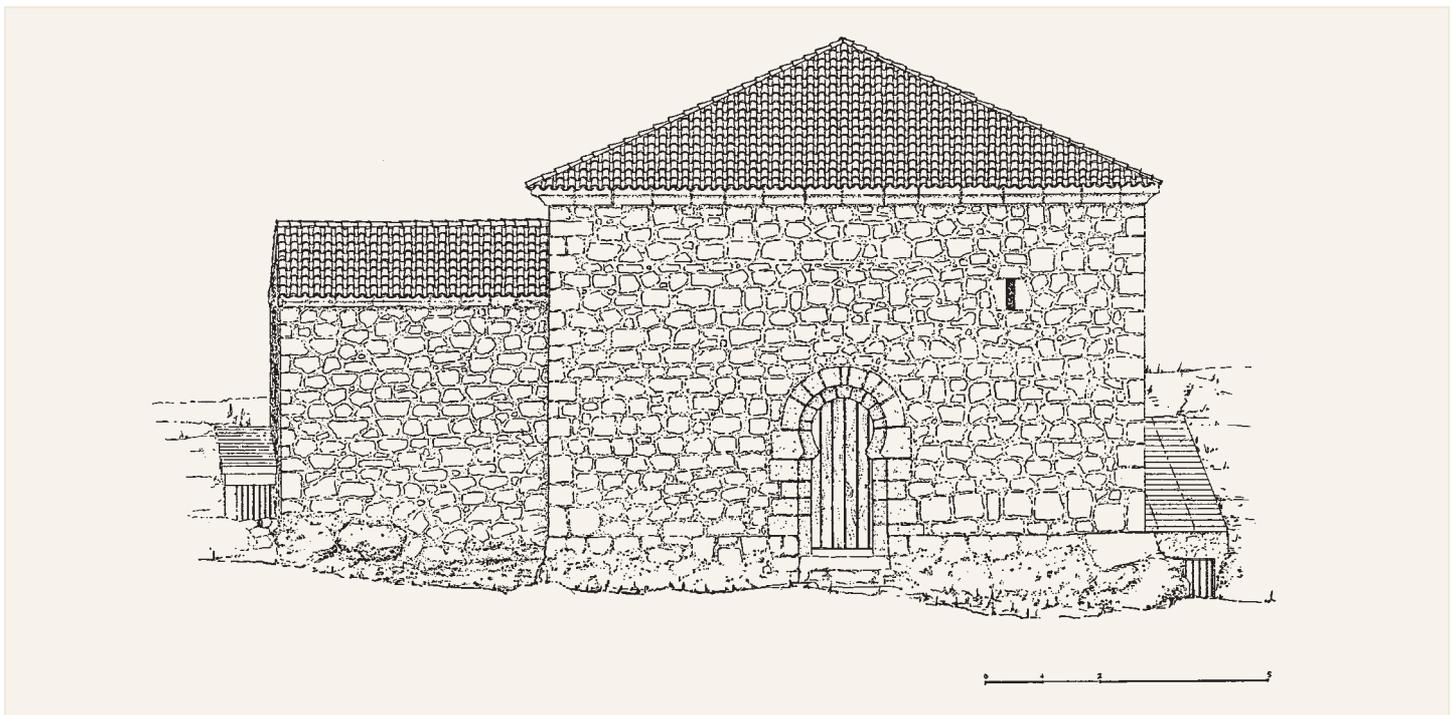
Interior visto desde el ábside

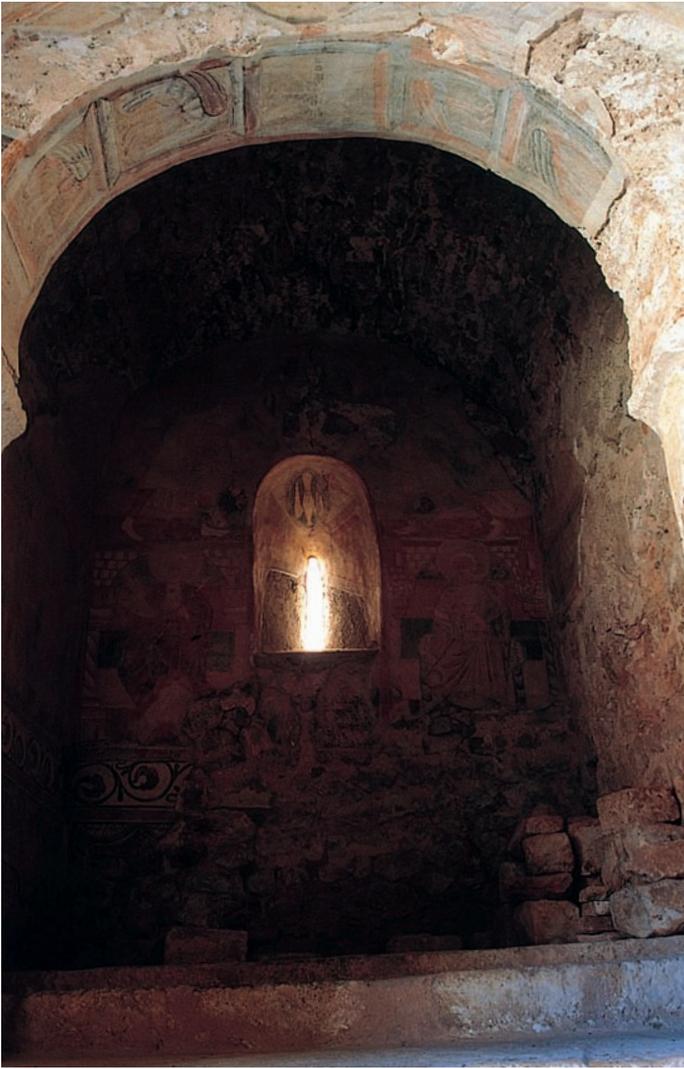




*Planta*

*Alzado norte*

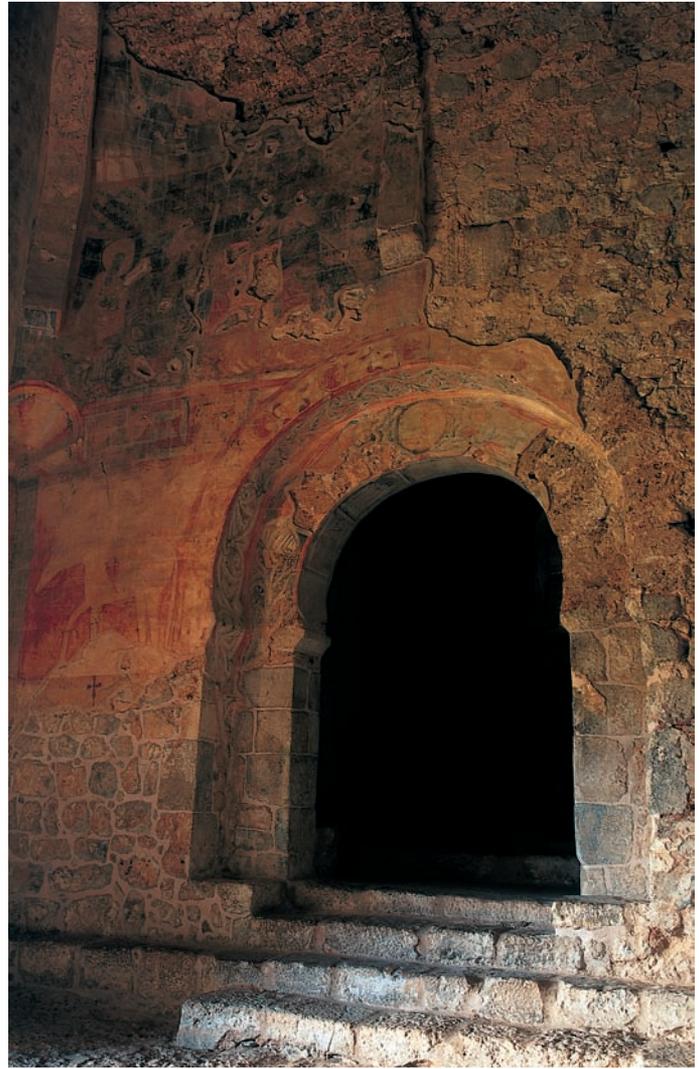




*Ábside*

La cabecera, en el exterior, es sumamente sencilla, con una pequeña saetera en el testero y con cubierta a dos aguas que apoya en una cornisa de anchas lajas, toscamente trabajadas, que pretenden dar idea de una imposta achaflanada. La nave, más ancha y alta, es también de reducido tamaño, con muros igualmente macizos, tan sólo con una ventanita en el lado norte que debía arrojar una débil luz sobre el coro, y con cubierta a cuatro aguas, con la misma cornisa. Presenta dos entradas, la principal, situada al norte, por ser el punto más accesible, es un sencillo arco de herradura doblado; la de poniente, situada en el lado más meridional del paño, en la parte superior del muro, consta simplemente de un alto y estrecho arco de medio punto.

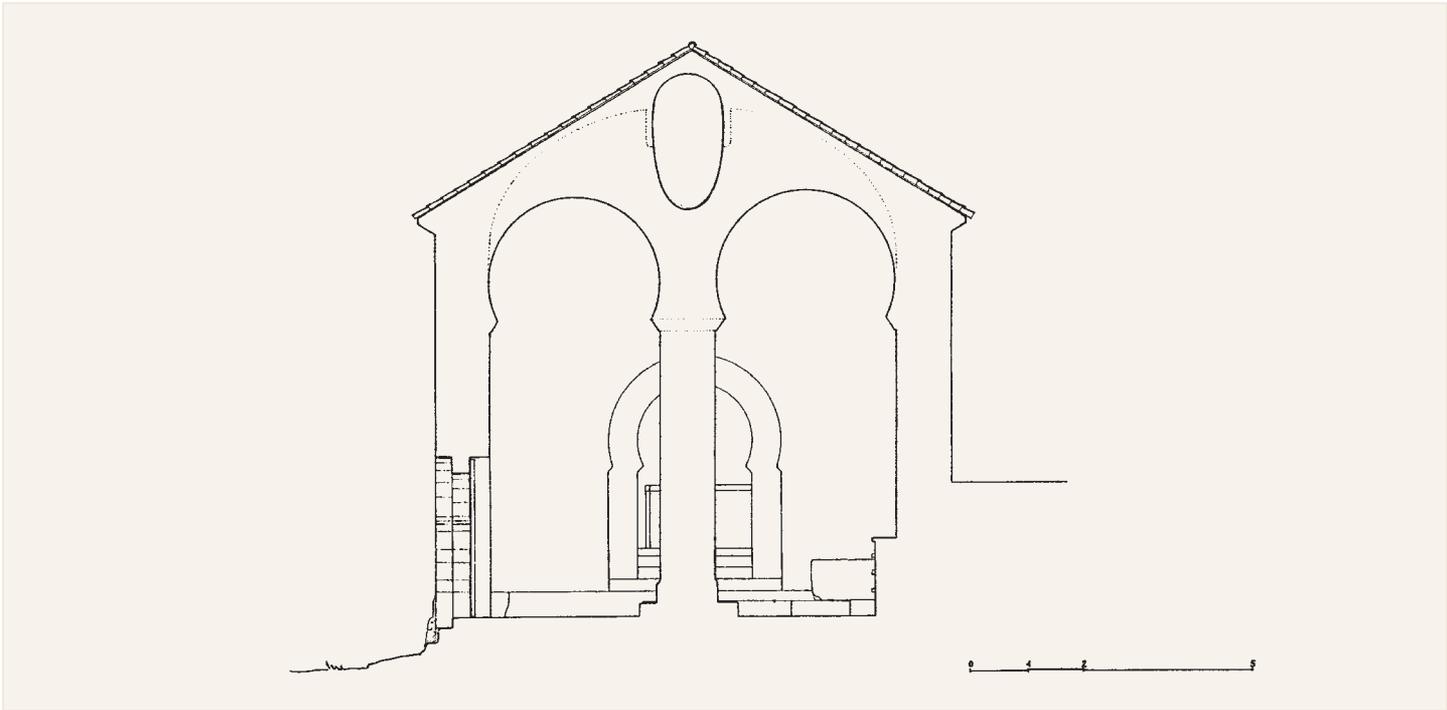
El interior es mucho más rico, tanto por su arquitectura como por la ornamentación pictórica que cubrió la práctica totalidad de sus muros. El ábside queda algunos escalones por encima de la nave y su interior aún queda



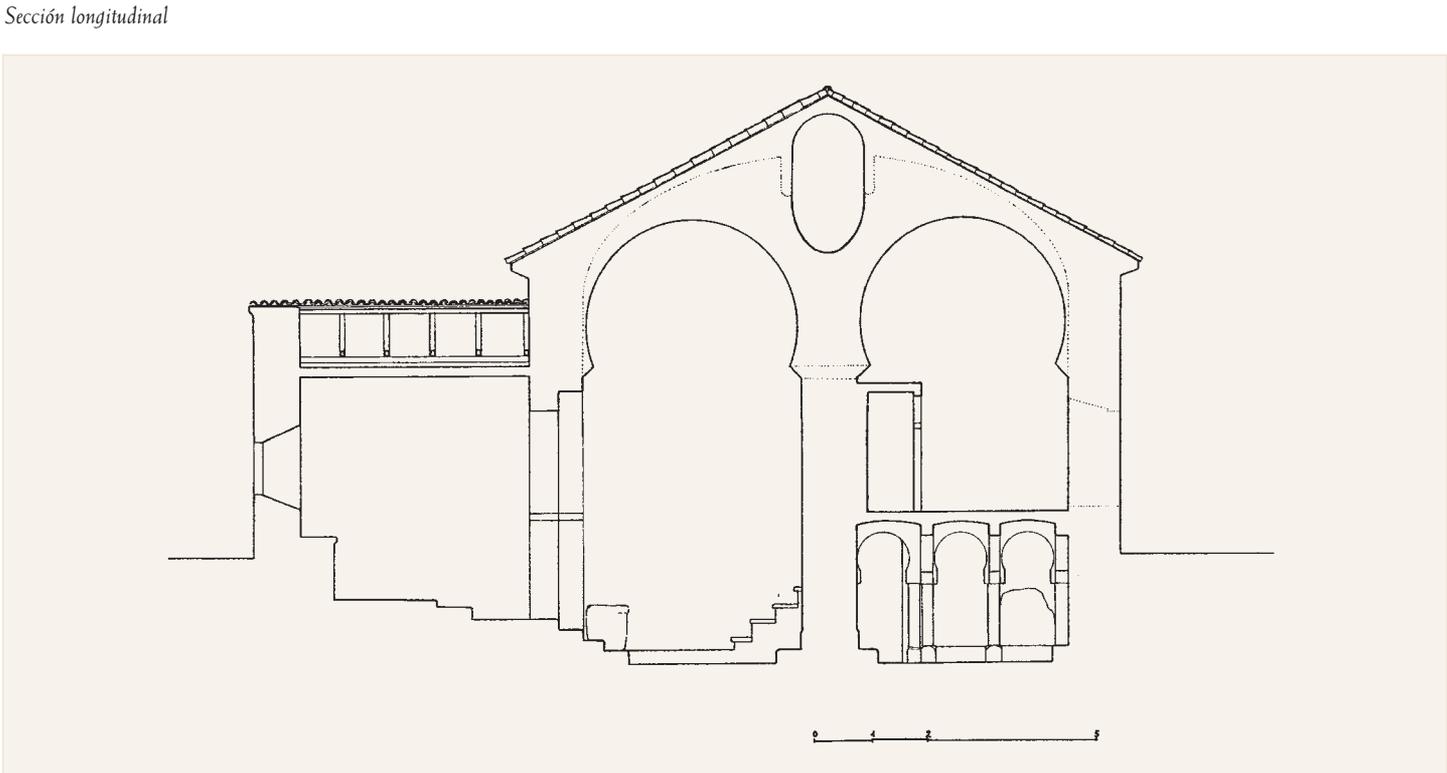
*Muro oriental de la nave, con el arco triunfal*

compartimentado por otros dos peldaños que elevaban la zona sobre la que se disponía el altar; se cubre con bóveda de cañón, hecha a base de lajas, partiendo de los muros directamente, sin impostas. El testero queda presidido por la saetera, aquí rematada en medio punto, con amplio derrame. En cuanto al arco triunfal, repite el esquema de la puerta principal, doblado y en herradura, aunque en este caso de mayor luz, con pequeñas dovelas de toba y con sillares de caliza para las pilastras.

La nave es casi un espacio cúbico en cuyo centro se dispone un gran pilar cilíndrico, asentado en un plinto cuadrangular tallado en la propia roca, y de cuyo extremo superior parten radialmente ocho nervios cuadrangulares, formando arcos de herradura que sostienen una cúpula, con trompas en los ángulos. Prácticamente todos los autores destacan la imagen de palmera que tiene este soporte, sobre el que se ubica además un pequeño habitáculo, casi inaccesible, rematado por cupulilla de sillares soportada



Sección transversal



Sección longitudinal

por dos pares de nervios cruzados, más otros dos —simples—, en aspa, siguiendo una estructura que en cierto modo recuerda a la del cimborrio de la cercana iglesia de San Miguel de Almazán.

El tercio posterior de la nave está ocupado por un coro o tribuna, elevado sobre un bosquecillo de columnas, unas exentas y otras adosadas, con arcos de herradura y delgados fustes, que conforman diez pequeños espacios cuadrangulares, cinco en sentido norte-sur y dos en el este-oeste, rematados en cupulillas esquivadas. Sus capiteles son sencillos cuerpos prismáticos con planta de cruz griega sobre los que parten, en las cuatro direcciones, toscos arquillos de herradura que flanquean cada una de las cupulillas. Este sotocoro fue la única parte de todo el interior que no estuvo decorada con pinturas murales.

La tribuna superior, a la que se accede desde la puerta occidental o por una escalera de peldaños volados, embutidos en el muro de la epístola —seguramente de cronología posterior—, consta de simple antepecho macizo, en cuyo centro se ubica un pequeño habitáculo, a modo de capilla, avanzando sobre el frente hasta contactar con la

columna central del templo. Está formado el templete por un espacio cuadrangular, de corta altura, con dos arquillos ciegos en el muro norte, con cubierta de bóveda de cañón trasdosada a dos aguas y con arco de herradura en el acceso. Como el conjunto del templo, también se decoró con pinturas murales.

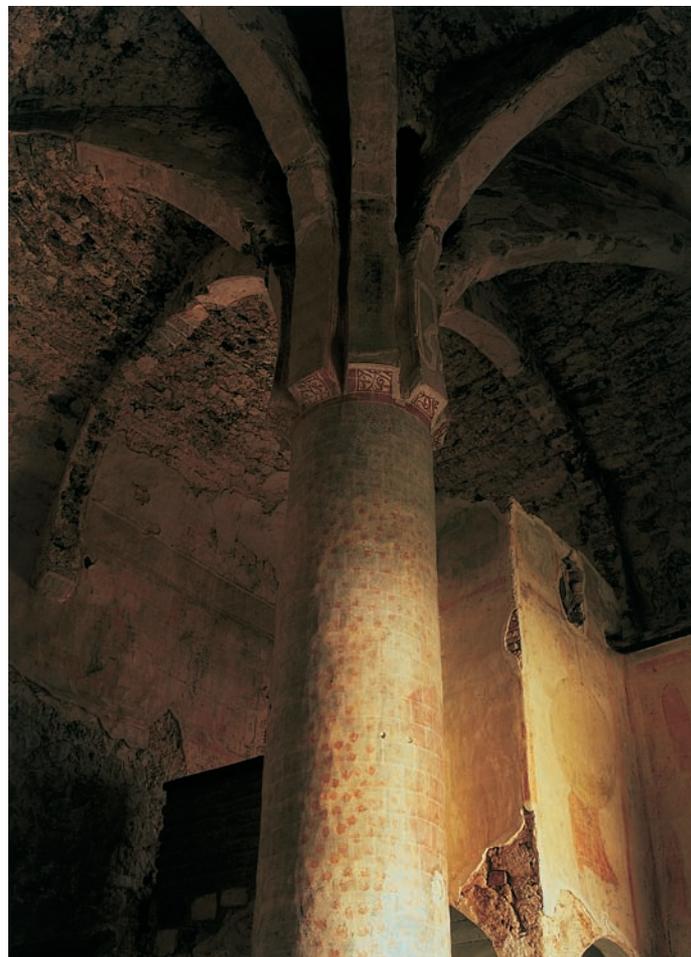
Desde hace más de un siglo los más prestigiosos estudiosos han dedicado incontables páginas a analizar tanto el edificio como sus revestimientos pictóricos. Junto a ellos, la particular morfología edilicia, el pilar central y sobre todo la celda que lo remata, han despertado también la fantasía de no pocos ilustrados en diversas “ciencias de lo oculto”, cuyas interpretaciones, por desgracia, suelen tener generalmente más calado a nivel popular.

Por lo que se refiere a la estructura constructiva, prácticamente siempre se ha puesto de manifiesto su vinculación al fenómeno eremítico, como punto de partida de la organización monástica de que hablan las fuentes, aunque sin llegar a concebirse un complejo arquitectónico monástico como el de los grandes cenobios benedictinos, cistercienses o premonstratenses que caracterizan los siglos posteriores.

*Ángulo sureste de la nave*



*Pilar central y tribuna*



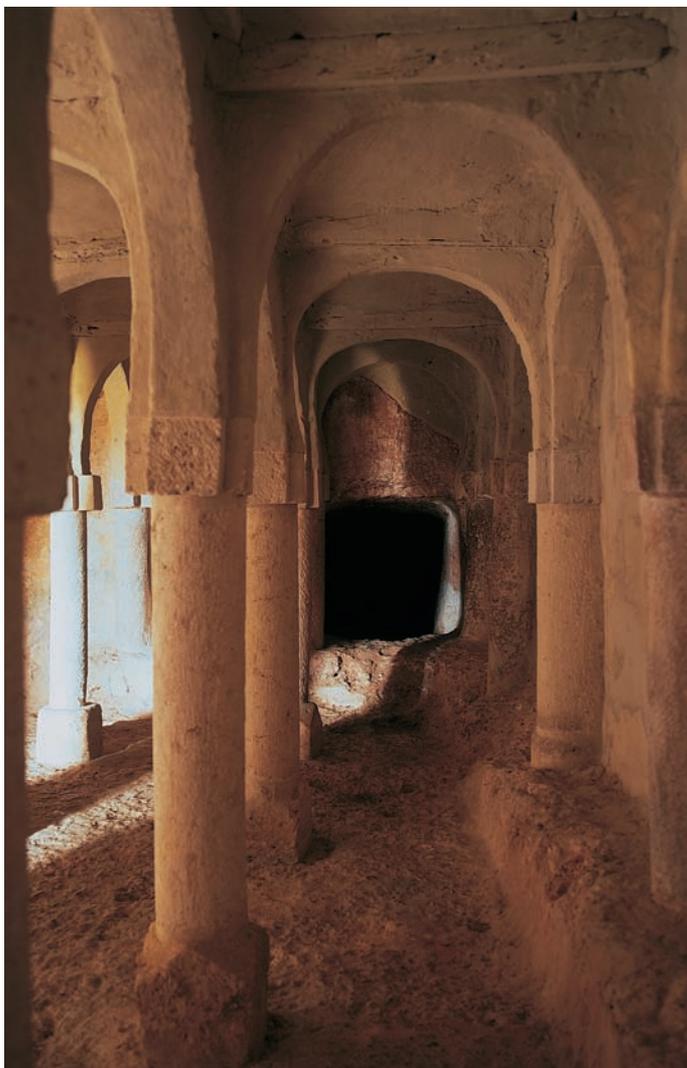


Tribuna, lado norte

La morfología del interior ha hecho que desde el principio Lampérez o Gómez-Moreno destacasen su gran vinculación con la arquitectura musulmana y que autores como Zozaya o Fontaine hablen de ciertas influencias orientales y de unos conocimientos técnicos y matemáticos no muy corrientes en la época, explicando además el pequeño habitáculo que corona la columna central como un espacio propio para el retiro espiritual de un eremita, casi con ánimos estilitas. Más complicada es la cronología, donde el término "mozárabe" se hace omnipresente, resaltado además por las relaciones con lo musulmán que se han puesto de relieve en la arquitectura del templo, aunque no son menos frecuentes sus vinculaciones con otros edificios prerrománicos del norte peninsular, como señala Fontaine. Este autor habla del "mozarabismo del siglo XI en franca decadencia" que caracteriza a la ermita, mientras que autores como Martínez Tercero, más recientemente, no dudan en suponerla edificada "en el siglo X o principios del XI por

un grupo mozárabe, que, huido de Córdoba, se instaló en estos territorios fronterizos de la marca media, que permanece musulmana hasta fines del siglo XI". Por nuestra parte creemos harto arriesgada esta última hipótesis, compartida por muchos más autores, dentro de la idea general desarrollada a partir de noticias epigráficas, como las que se hallan en el origen del monasterio leonés de San Miguel de Escalada, y que se hacen extensibles a cualquier otra zona y edificios. No cabe duda de que estamos ante un templo prerrománico, aunque es posible que en sus orígenes conviviera ya con las primeras manifestaciones del arte románico que estaba llegando a Castilla y ya había entrado en Aragón y sobre todo en Cataluña. A este respecto creemos que resultaría casi imposible para una comunidad monástica cristiana sobrevivir en una zona de frontera como era este sector del Duero ya desde comienzos del siglo X, y además dentro de territorio musulmán, por lo que sólo cabe explicarse su fundación tras las conquistas de Fernando I en 1060, seguramente de forma inmediata, en el mismo contexto cultural que por entonces estaba confeccionando el Beato de El Burgo de Osma (ca. 1086). Así, el monasterio de San Baudel, sería una forma más de consolidar una incipiente y necesaria colonización de las tierras recién conquistadas y que, según parece, sólo serán definitivamente repobladas a partir de la década de 1120. Estaríamos hablando casi del último edificio hecho según los modos prerrománicos, cuando ya está a punto de extenderse masivamente el gran fenómeno románico, una idea que podemos aplicar también a la cercana ermita de San Miguel de Gormaz, con la que San Baudel guarda estrechas relaciones, tanto en la construcción como en la ornamentación pictórica.

En el momento de su construcción el interior del templo se revistió con un revoco blanco, en el que recientemente se ha localizado pintada una cruz griega, con vástago, en color rojo, que posiblemente corresponda a un testimonio del rito de la consagración. Tiempo después, ya en plena época románica, esos muros se decoraron con pinturas murales, siguiendo una técnica que Teógenes Ortego describe como "temple fresco", y de las que desgraciadamente no es mucho lo que queda *in situ*. Tradicionalmente se han dividido por paneles en dos series, conocidas como "pinturas bajas" y "pinturas altas" por su ubicación en los muros —aunque todas las del ábside se encuadran dentro de estas últimas—, coincidiendo además con dos estilos pictóricos muy diferentes. Las primeras (PB) se caracterizan por un dibujo más simple y por el uso de unos colores muy básicos, con predominio de rojos y ocre, blancos, grises y amarillos, y componiendo escenas de tipo profano. Las "pinturas altas" (PA) presentan un dibujo mucho más rico y un colorido más variado, a la vez que las escenas, habitualmente con



Sistema de arquillos que soportan la tribuna. Al fondo la cueva

multitud de personajes, se refieren a episodios de la Vida de Cristo. Para su descripción haremos un recorrido por paramentos, comenzando por el ábside, siguiendo por los muros de la nave y concluyendo en la tribuna y columna; para facilitar su identificación indicaremos la serie a que pertenece cada escena, así como el lugar donde se hallan actualmente los paneles, en el caso de que no se hayan conservado en el sitio original.

*Ábside, muro oriental:* Aparece dividido en tres alturas de paneles, el inferior representando un zócalo casi perdido, con cortinajes, rematado por una cenefa de zarcillos, una decoración que se repetirá en otros muros y que seguramente nos transmita la habitual ornamentación que podían presentar muchas iglesias románicas –al menos las de cierta importancia–, con sus muros revestidos de telas y tapices, que en este caso se dibujan. El segundo registro (conservado en Cincinnati, aunque con restos tan vivos en el

propio muro que parecen hallarse todavía *in situ*) se divide en tres paneles, a la izquierda de la ventana un personaje sedente (PA), barbado y nimbado, sostiene un báculo, enmarcado por una arquitectura de arco con despiece de sillares; está acompañado de las letras ... AVS, que han permitido identificarlo como Nicol(aus) o San Nicolás. A la derecha de la ventana otro personaje (PA), sentado sobre sitial almohadillado, e igualmente barbado y nimbado, con vara flordelisada, y enmarque arquitectónico como el anterior, representa a San Baudelio, según la inscripción en dos líneas que le acompaña: BAV/DILI. El fondo en el que se disponen estos dos personajes, dentro del marco arquitectónico, está organizado en anchas bandas de colores, como ocurre en todas las escenas de esta serie de las "pinturas altas" y como suele ser habitual en las viñetas que ilustran los Beatos. Entre ambos se dispone un ave de delgadas patas y largo cuello (PA), picoteando el suelo, bajo el que aparece la leyenda ... IN DEI NOMINE ... AVLA DEI ...

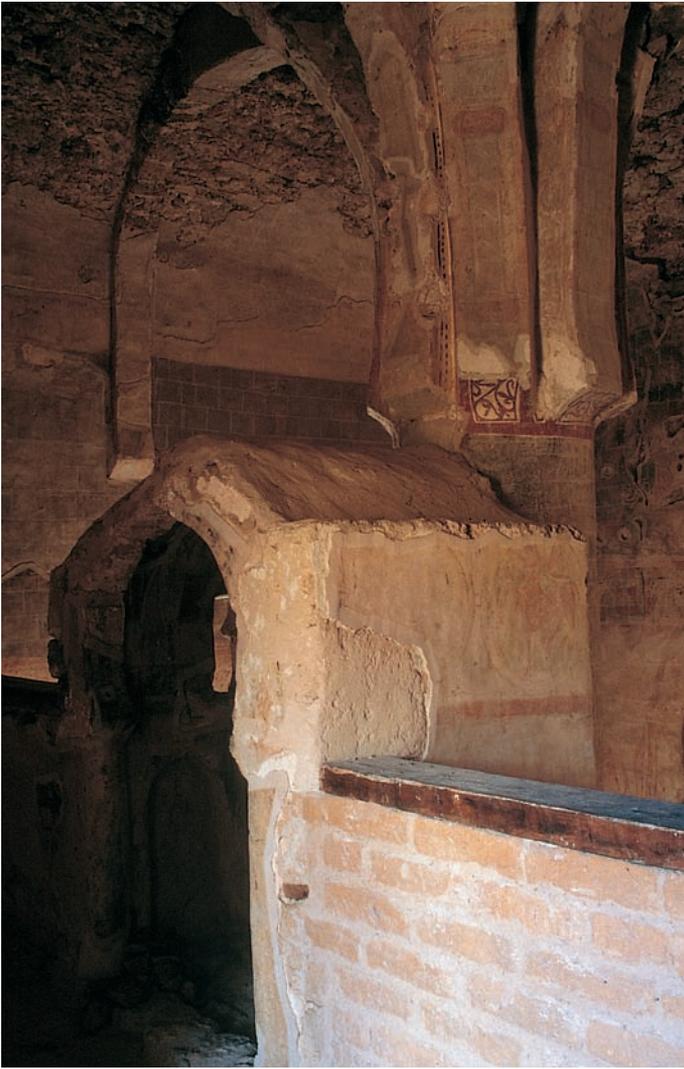
El abocinamiento de la ventana aparece coronado por la paloma del Espíritu Santo, dentro de mandorla y las jambas se llenan con decoración geométrica de bandas de colores, de perfil zigzagueante, que Grau interpreta como rayos resplandecientes.

El registro más alto (PA), adaptándose al semicírculo de la bóveda y bastante deteriorado, representa a Caín y Abel ofreciendo sus frutos al Señor, que estaría representado en el centro mediante la figura del Cordero Místico, dentro de un círculo.

Todo este muro se cubrió por un retablo gótico, con una inscripción que hablaba de que fue donación de los marqueses de Berlanga. Teógenes Ortego supone que pudo ser hecho hacia 1484, pero el marquesado no se constituyó hasta 1529.

*Ábside, muro norte:* Está formado por un zócalo de cortinajes, con medallones, muy perdido. Encima se dispone una cenefa de zarcillos, entre dos bandas rojas, y sobre ella una escena (PA, Cincinnati) –con el tercio occidental perdido– relativa a la Vida de Cristo, el episodio *Noli me tangere*, donde Jesús resucitado se encuentra con las santas mujeres, en el campo –representado por un árbol–, según el relato de Mateo. Un tercer registro, ya casi en contacto con la bóveda, muestra a varios personajes en una escena de compleja identificación, dado su estado.

*Ábside, muro sur:* Estos paneles se hallan muy perdidos, quedando sólo un retazo en el ángulo sureste, en el inicio de la bóveda (PA). Se llega a ver el enmarque arquitectónico de alguna escena o personaje desaparecidos; sobre ello una estrecha banda oscura con restos de epigrafía en



Templete de la tribuna

blanco, seguida por otra banda en rojo y lo que parecen los pies de un personaje.

*Ábside, muro oeste:* El corto espacio que flanquea el arco triunfal tiene también las pinturas muy perdidas, aunque al menos el zócalo parece ser el habitual. Sólo quedan restos de la cenefa de zarcillos que recorre el arco, sobre el que se llegan a ver dos pies desnudos.

*Bóveda:* Se ha perdido por completo, tanto la pintura como el revoco, aunque la mayoría de los autores coinciden en afirmar que pudo estar ocupada por la habitual imagen de Cristo en Majestad, dentro de mandorla, como aparece también en San Miguel de Gormaz o en la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo.

*Arco triunfal:* La rosca exterior tiene en el frente una composición geométrica, salpicada de medallones con cabezas

de toros –en parte en el Museo de Cincinatti–, mientras que su intradós muestra grandes zarcillos, con mucho detalle, cuya traza nos recuerda a los que decoran muchas pilas bautismales sorianas; por su parte los pilares han perdido la decoración. La rosca interna está presidida en su lado frontal por un medallón sostenido por ángeles apoyados en árboles, con la Mano de Dios, la *Dextera Domini*, entre ondas que representan nubes. El intradós está articulado en case-tones, con aves de largas patas y prominentes cuellos que picotean el suelo, como la que veíamos en el testero del ábside, con un crismón en la clave. Las jambas se hallan igualmente perdidas.

En la nave los paneles pictóricos se organizan en tres alturas, la inferior generalmente ocupada por cortinajes, la intermedia con escenas pertenecientes a la serie de las “pinturas bajas” –de ahí su nombre– y la superior con paneles de la serie de las “pinturas altas”, cuyas escenas tienen más o menos un recorrido lineal, siguiendo los pasos de la vida pública de Jesús. En el muro sur convergen el último episodio (Las Tres Marías ante el Sepulcro), con dos de los milagros de Cristo: la Curación del ciego de Jericó y la Resurrección de Lázaro. Continúan, en el muro oeste, las Bodas de Caná y las Tentaciones de Jesús; en el norte, la Entrada Triunfal en Jerusalén y la Última Cena; finalmente, en el muro oriental sólo ha sobrevivido la escena del Camino del Calvario, pudiendo suponerse que las lagunas que hay en ese paramento serían relativas a la Crucifixión. Un friso de zarcillos separa el primer nivel del segundo; otro con esquemas geométricos cuadrangulares, a modo de grecas, separa el segundo del tercero; mientras que otro más, de ajedrezados, daba paso a las escenas que se ubicaban en la plementería de la bóveda.

*Nave, muro sur:* El friso inferior se ha supuesto que fue rehecho cuando se construyó la escalera de acceso a la tribuna, con posterioridad al resto de las pinturas. En su extremo oriental aparecen dos toros afrontados, tal vez en actitud de lucha, sobre fondo negro azulado, superados por una cenefa de zarcillos en greca. El tramo ascendente de la escalera que lleva a la tribuna se decora con cortinajes adaptados a la rampa, rematados en puntilla, con líneas negras y fondo azulado. Entre las telas quedan restos de dos medallones, en uno de los cuales se han conservado las patas de un león.

El espacio intermedio, sobre este conjunto, ha desaparecido por completo y el tercer nivel queda conformado por dos paneles que en realidad corresponden a tres escenas. El más oriental representa, según el relato de Marcos, a Las Tres Marías ante el Sepulcro (PA, Boston), en un desarrollo tripartito: el ángel anunciador de la Resurrección de Cristo ocupa el extremo izquierdo, bajo una estructura arquitectónica, con columnas de capiteles vegetales; esta misma

construcción ocupa el sector central, donde se hallan cuatro soldados –los custodios del sepulcro–, vestidos con cota de malla y armados de escudos de cometa y casco puntiagudo con protector nasal; mientras, a la derecha, las tres mujeres, en idéntica postura, portan los tarros de perfumes.

Uno de los nervios de la cúpula separa el otro panel superior, que ocupa toda la mitad occidental, sobre la tribuna, pero que a su vez muestra dos diferentes milagros (PA, Nueva York), sobre la tribuna. La parte izquierda reproduce la escena, contada por San Marcos, en la que Cristo cura al ciego Bertimeo, que se muestra arrodillado, desarrollándose el milagro dentro de una arquitectura a dos aguas soportada por columnas con capiteles vegetales –el derecho– o de ondas puntiagudas vueltas –el izquierdo–. El otro es el milagro de la Resurrección de Lázaro, una escena en la que las hermanas del difunto levantan la tapa del sarcófago en el que se halla el cadáver, envuelto en un sudario. Cristo le toca con un delgado cayado rematado en cruz, mientras que, a su espalda, San Juan está atento al suceso, para dar fe del hecho en su evangelio.

*Nave, muro oeste (sobre la tribuna):* Otras dos escenas decoraban este paramento, sobre la tribuna. La mitad sur representa el milagro de las Bodas de Caná (PA, Indianápolis), con Cristo sentado al lado de los esposos, bajo una arquitectura abovedada de arco escarzano. A la izquierda, dentro de un marco arquitectónico similar, dos sirvientes que portan odres llenan una gran tinaja.

La escena de la mitad septentrional reproducía las Tentaciones de Cristo en el Desierto (PA, Nueva York), dispuestas según el relato evangélico de San Mateo: en primer lugar un harapiento demonio, cuyos pies son garras, incita a Jesús a convertir las piedras en pan; otro feo y negro diablo trata de convencerle de que se arroje de la torre del templo de Jerusalén para que le recojan los ángeles antes de tocar el suelo; la tercera tentación, en la que Satanás ofrece a Cristo todos los reinos del mundo, está representada mediante el colofón en el que un ángel ordena al maligno que se aparte.

*Nave, muro norte:* Este espacio se organiza igualmente en tres alturas, la dos inferiores ocupando el espacio que deja libre la tribuna y la superior recorriendo ya el conjunto del muro, bajo la bóveda y sobre esa tribuna. El registro inferior estuvo recorrido por los habituales cortinajes, ya casi perdidos, sobre los que se disponían dos escenas de carácter cinegético. En la más occidental (PB, Museo del Prado), rodeando la puerta, se encontraba un ballestero, a pie, vestido con túnica y manto y disparando sus dardos a un ciervo, ya herido, todo sobre plano fondo ocre. Un

arbolillo daba paso a la siguiente escena (PB, Prado), en la que un caballero armado de tridente, azuza a un podenco y dos galgos– en palabras de Ortego–, que conducen a dos liebres hacia una red, todo acompañado de dos árboles que parecen querer representar un ambiente boscoso. Este mismo autor reproduce un grafito ubicado sobre la cabeza de una de las liebres que lee como “+ MINGO PEDRET ME FECIT”, que en todo caso considera posterior a las pinturas, pero que después ha dado lugar a algunas manifestaciones en apoyo a la relación entre las pinturas murales catalanas y las meseteñas, como recoge Grau.

Sobre estas escenas actualmente sólo existe un panel gris pero, hasta su venta, se ubicaron dos escenas. La occidental (PA, Indianápolis), sobre la tribuna, representa la entrada de Cristo en Jerusalén, de acuerdo al evangelio de Mateo, con Cristo sobre la mula, a la que acompaña un pollino, seguido de los apóstoles, todo sobre un fondo en bandas de color negro, ocre, amarillo, verde y ocre más oscuro. Ante las puertas de la ciudad –sobre cuyas murallas aparecen varias cabezas–, dos personajes extienden ramas.

La escena contigua representa la Santa Cena (PA, Boston), con marcada composición geométrica, en la que diez apóstoles nimbados flanquean a Cristo, mientras Juan, sin nimbo, se recuesta sobre el Maestro, quien a su vez da el pan acusatorio a Judas, el único que se halla delante de la mesa. Los personajes –especialmente sus pies–, así como las viandas que hay sobre la tabla, o los pliegues del blanco mantel guardan una composición absolutamente regular. La misma escena se repite en las pinturas parietales de San Justo de Segovia y San Isidoro de León, aunque en composiciones muy distintas.

*Nave, muro oriental:* Se ha perdido toda la mitad sur y del resto el tercio inferior, que parece que también tuvo cortinajes. Sobre este zócalo y tras un friso de zarcillos se disponía la figura de un halconero (PB, Cincinnati), cabalgando un caballo, con larga espada a la cintura y con el ave de presa sobre su mano izquierda. El fondo es plano y ocre, uniforme, típico de los paneles que configuran la serie de las “pinturas bajas”. Sobre él aparece una cenefa de grecas que da paso a una borrosa composición (PA) donde Teógenes Ortego describe el Camino de Jesús al Calvario.

*Frente de la tribuna:* El pretil de la tribuna queda partido en dos mitades por la columna central, o más bien por el templete superior, cuyo perímetro estaba igualmente pintado. La parte meridional se conservaba hasta el momento en que fueron arrancadas las pinturas en un 50 ó 60%, aunque después se perdió casi todo el antepecho. Se decoraba a base de dos grandes cuadros de similar composición, conservado el más septentrional en el Museo del Prado, decorado con

12 medallones tangentes, de doble círculo en rojo y blanco, en los que se inscriben águilas explayadas.

El lateral sur, exterior, del templete representaba la figura de un dromedario (PB, Nueva York), de cuerpo amarillento, perfilado en líneas blancas y negras, con puntiagudas pezuñas bífidas. El fondo es blanco, con decoración geométrica perimetral a base de sencillas flores de lis, y con una cenefa superior donde dos clipeos acogen a sendos leones pasantes.

El frente oriental del templete, en el exterior, apenas cuenta con dos estrechos espacios, por la presencia de la columna central. A cada lado se disponía un lebril rampante (PB, Cincinnati) superado por un medallón con león pasante.

#### Oso

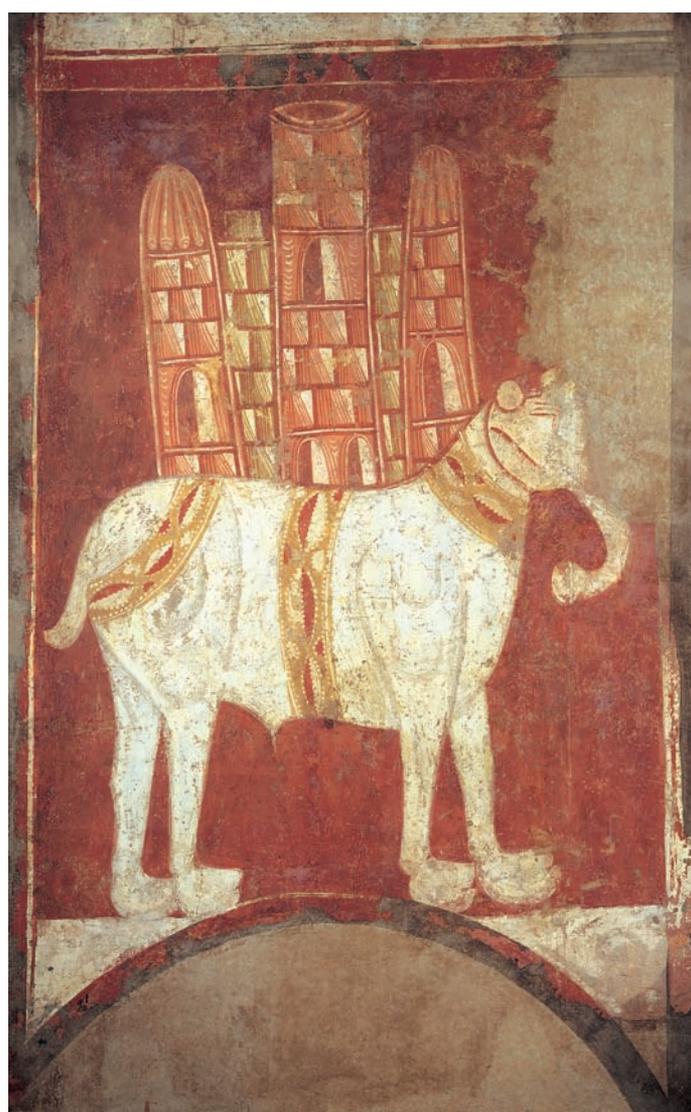
*Pintura al fresco trasladada a lienzo, 2,02 × 1,13 m*  
Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Museo Nacional del Prado, P7263



El otro lateral exterior del templete, bajo la misma cenefa de dos medallones con felinos –cada uno a un lado de la ventanita de herradura que arroja luz al interior de aquél–, se halla un guerrero (PB, Prado) vestido de túnica roja, calzado con borceguíes, armado de gran rodela y lanza y quizá tocado por un casquete. Habitualmente se ha supuesto que representa a un soldado musulmán y es muy posible que así sea, dada la decoración de borlones que muestra la rodela, cuyo uso es muy habitual en los escudos de los soldados andalusíes a lo largo de toda la Edad Media. La figura se halla en fondo blanco, bordeado de flores de lis, mostrando tras el guerrero una cenefa vertical con motivos vegetales en blanco sobre fondo gris-verdoso.

#### Elefante

*Pintura al fresco trasladada a lienzo, 2,05 × 1,36 m*  
Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Museo Nacional del Prado, P7264



La mitad septentrional del pretil de la tribuna constaba de dos paneles, separados por una banda vertical, blanca, con perímetro de delgadas flores de lis, como las que venimos viendo en algunos motivos de las pinturas bajas y que en cierto modo recuerdan motivos de rejería. En el lado izquierdo, sobre fondo ocre, aparecía un imaginativo elefante blanco, enjaezado para la batalla, pues sobre su grupa se dispone un pesado castillete con la mazonería dibujada. A la derecha había un deformado oso pardo, en su tono natural, sobre fondo blanco bordeado del habitual esquema flordelizado. Este mismo motivo, entre vegetal y geométrico, decora las enjutas de los arcos frontales que soportan la tribuna.

*Columna y bóveda:* La columna central presenta un fondo blanco con puntos ocres, seguramente queriendo aportar la textura de tronco de palmera que trataría de representar la estructura arquitectónica. En su lado que mira hacia el norte se aprecia otro guerrero armado de rodela y lanza (PB), similar al descrito.

Los nervios de la bóveda arrancan del gran pilar central con imágenes de columnillas de fustes entorchados, con basas y capiteles vegetales, y se decoran con motivos diversos: grecas, lebreles, tallos sinuosos y enlazados, hojas de hiedra, clipeos, para descansar en el lado sur del muro

sobre pequeñas torrecillas. Durante la restauración concluida en verano de 2002, que ha vuelto a implantar algunos paneles retirados para su tratamiento, se han recuperado, en las enjutas que forman estos arcos, motivos decorativos hasta ahora inéditos, de carácter vegetal, geométrico, arquitectónico, animal y humano. Entre estas nuevas imágenes podemos destacar a un personaje contrahecho mostrando el miembro viril, a un centauro sagitario, y a un nuevo elefante con torreta, cuyo estilo, por cierto, nada tiene que ver con el anterior.

La plementería de la bóveda es quizá una de las partes peor conservadas, a consecuencia de la entrada de aguas por el tejado, tras largos años de abandono. Aquí también la última restauración ha permitido recuperar la parte inferior de los paneles e identificar unas escenas que hasta la fecha sólo eran intuídas. Los ocho sectores en que se divide la bóveda parten de cenefas decoradas a base de geometrías de cuadrados –a veces partidos en triángulos–, y rematadas en ocasiones por bandas de triángulos o folias de vértices enrollados, el mismo motivo que aparece en Gormaz y en Maderuelo y que puede dar a entender un ambiente sobrenatural. Estos paneles narran el ciclo del Nacimiento de Cristo y pueden considerarse dentro de la tipología de las “pinturas altas”, aunque ciertos rasgos denotan la presencia

*Cacería de liebres*

*Pintura al fresco trasladada a lienzo, 1,85 × 3,60 m*  
 Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
 Museo Nacional del Prado, P7265



de una mano distinta, que se sumaría a las de los artistas que trabajan en las escenas de los muros. Comenzando por el sector que remata el muro norte, junto a la esquina noreste, y siguiendo un desarrollo circular, hacia la derecha, según se contempla la bóveda, los episodios que aquí se han dispuestos son los siguientes: 1. Anunciación y Visitación. 2. Natividad. 3. Anunciación a los Pastores. 4. Llegada de los Reyes

*Soldado o montero*

*Pintura al fresco trasladada a lienzo, 2,90 × 1,34 m*  
 Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
 Museo Nacional del Prado, P7266



Magos. 5. Viaje de los Reyes Magos. 6. Matanza de los Inocentes. 7. Presentación en el Templo. 8. Huida a Egipto. Prácticamente en todos ellos sólo se ven los pies de los protagonistas, por lo general sobre el típico fondo de bandas horizontales de distintos colores.

*Interior del templete de la tribuna:* Está presidido por la Diestra de Dios, en actitud bendicente, sobre la clave de la bóveda. En su entorno se dispone la Adoración de los Magos (PA), con la Virgen y el Niño, en majestuosa actitud, ocupando en centro del testero y con un rey a cada lado ofreciendo sus regalos, todo sobre un fondo de bandas horizontales de colores. El tercer rey se dispone ya sobre el muro norte y tras él se halla un ángel; esta escena no queda en la misma horizontal que la anterior, sino que se ubica en un plano más alto, en el arranque de la bóveda, seguramente obligada por la existencia de la ventanita de herradura en ese lado del edículo. Dos ángeles más –tal vez arcángeles– se disponen en el lado sur, ocupando el muro y el arranque de la bóveda y entretenidos en alancear dragones.

La parte inferior de los muros está muy deteriorada y Teógenes Ortego habla de que bajo las escenas se dispone un friso de franjas rojas, seguido de una banda quebrada, después una cenefa de arquillos y más abajo medallones de águilas espaciadas.

El intradós del arco de herradura que sirve de entrada a este habitáculo se decora con medallones de águilas, mientras que el frente, muy deteriorado, presenta ajedrezados.

Este conjunto pictórico, considerado como uno de los grandes testimonios de la pintura románica castellana, ha dado lugar a muy distintas interpretaciones artísticas y cronológicas, ya desde muy pronto, en las que a veces aparecía implicado el edificio. Uno de los primeros estudiosos que se ocuparon por analizar con detalle la cuestión, Walter William Spencer Cook, suponía, allá por 1930, que en San Baudel intervinieron tres pintores: el llamado *maestro de Maderuelo*, que pintaría arquerías, bóvedas, las escenas de la Vida de Cristo y las del ábside; un segundo maestro, "de cortos alcances", decoraría el templete del coro, mientras que un tercer artista, al que bautiza como *maestro de San Baudel*, sería el autor de las escenas cinéticas y demás paneles de las llamadas "pinturas bajas". Reconoce por un lado la orientación europea del primer maestro –autor también, lógicamente, de las pinturas de la ermita de Santa Cruz, en la segoviana localidad de Maderuelo–, frente al carácter netamente hispánico, arraigado en lo musulmán, que caracteriza a las figuras planas del maestro de San Baudel, si bien considera que ambos pudieron trabajar perfectamente a la vez en esta ermita, en algún momento de la primera mitad del siglo XII.

En parecidos términos se manifestó Camón Aznar, aunque reconoce una actuación primera del autor de las "pinturas bajas", cuyo carácter más mozárabe le llevaría a las últimas décadas del siglo XI. La idea, seguida después por Francisco Javier Sánchez Cantón, Teógenes Ortego, Juan Zozaya y muchos más, siempre ha puesto de manifiesto la orientación musulmana del autor de las pinturas bajas, con una iconografía que en cierto modo recuerda a la que aparece en los Beatos, y también con una idea de enseñanza religiosa. A la vez el autor de las "pinturas altas" no sólo es identificado con el de Maderuelo, sino que se le halla estrechamente relacionado con las pinturas de Santa María de Tahull.

En 1982 Milagros Guardia, en el extenso estudio que dedicó a las "pinturas bajas", defiende la tesis de que todas las pinturas son contemporáneas, obra de un mismo taller, aunque no necesariamente de un mismo maestro, excluyendo

Cortina

Pintura al fresco trasladada a lienzo, 2,55 × 1,14 m  
Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Museo Nacional del Prado, P7267



de tales conclusiones los dos toros afrontados del muro sur. Fundamenta su idea, entre otros argumentos, en el hecho de que los marcos decorativos son comunes a ambas series, que los ropajes de algunos personajes de unas y otras son también muy similares, e igualmente en que el castillete que porta el elefante es idéntico a las arquitecturas de las "pinturas altas". Por otro lado, su concienzudo análisis de las escenas de cacería le llevó a buscar numerosas fuentes de inspiración en lo musulmán oriental, e incluso en los mosaicos tardorromanos, aunque no duda en calificarlas de "cacerías románicas", en la línea de otras que aparecen en la ornamentación escultórica de todo el período. La presencia de un tema aparentemente tan profano lo justifica ya desde la vieja idea romana de la caza como manifestación suprema de la *virtus*, un aspecto que pudo alcanzar a la mentalidad del hombre religioso medieval pero cuyo hilo conductor reconoce que se halla aún lejos de desenmarañar. Por lo que respecta a la cronología y su posible relación con Tahull, manifiesta que la fecha de 1123 que se baraja para la iglesia catalana es probable pero no segura, que la relación de ésta con Berlanga y Maderuelo, aunque resulta clara no implica que necesariamente se deba a una misma mano y que, finalmente, la idea de que Berlanga debe ser posterior a Santa María de Tahull tiene tantos argumentos para defenderse como de ser al revés.

Poco después, Joan Sureda, asumiendo estas mismas tesis, aboga por "una ejecución coetánea, bajo una dirección única", manteniendo que aunque no se pueda hablar de un mismo maestro para los distintos paneles, sí hay que considerar al conjunto dentro de un mismo círculo estilístico, en el que además se pueden incluir varios talleres que trabajan en la frontera entre Castilla y Aragón, y que en cierto modo comparten los mismos modos de hacer que aparecen en el Pirineo. Así, este autor propone una cronología para San Baudel en torno al año 1125.

Más recientemente Luis Grau, aceptando esta unidad cronológica del revestimiento pictórico, cree que arquitectura y ornamentación fueron obras casi consecutivas "enlazando ambos procesos en una misma voluntad estética y de significado", recalcando la inspiración islámica y musivaria romana de algunos motivos, así como la de la miniatura de los Beatos, incidiendo en los planteamientos cronológicos de Tahull-Maderuelo-Berlanga que mantenía Milagros Guardia.

Por nuestra parte poco o nada podemos añadir a tanto debate, salvo quizá que arquitectura y pintura no nos parecen tan consecutivas como plantea Grau, ni tan apartadas en el tiempo como quisieron defender otros autores y como aún lo hacen algunos. Como ya manifestamos líneas arriba, creemos que la construcción del templo bien pudo



*Cacería del ciervo*  
Pintura al fresco trasladada a lienzo, 1,85 × 2,46 m  
Depósito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Museo Nacional del Prado, P7263

realizarse de forma inmediata a la conquista de la zona en 1060. Por lo que se refiere a las pinturas, no tenemos argumentos contrarios a su ejecución en la década de 1120, compartiendo las dudas de Guardia relativas a la relación cronológica de anterioridad-posterioridad respecto a Tahull. Creemos también que las pinturas del templete y los toros del muro sur son del mismo momento, pues los primeros siguen el mismo dibujo de las "pinturas altas" y los bóvidos están inscritos en un friso con cortinajes que se adapta perfectamente a la arquitectura de la escalera que sube a la tribuna –acceso que se realizaría seguramente ahora– y que vemos también en otros muros. En todo caso parece que la obra en su conjunto se debe a una cuadrilla en la que sin duda participaban numerosos miembros, con muy distintos papeles y destrezas. Así no sólo puede haber tracistas que dibujen la base, otros que pinten diferentes tipos de orlas, unos que hagan un tipo de figuras más acordes con su mano y otros que se hagan cargo de los detalles o escenas más complejas; de este modo, por ejemplo, la diferencia entre las tradicionales "pinturas altas" y las que decoran el interior del templete, consideradas siempre posteriores y obra de un artista con menos recursos, así como las nuevas escenas recuperadas en los nervios y plementería de la bóveda, no serían más que expresión de distintas manos de un mismo colectivo de pintores, como, por otro lado, manifiesta el fondo común

de bandas horizontales coloreadas. La misma vinculación estilística con Santa María de Tahull, o también con la iglesia de San Julián y Santa Basilia de Bagüés (Zaragoza) –según se ha apuntado recientemente en relación con las escenas de la bóveda de la nave–, serían expresión no de un mismo taller trabajando en lugares tan diversos, sino de un mismo ambiente cultural –como bien apuntó Sureda–, donde posiblemente los cartones y los libros de copias podían viajar de manera más rápida y distante que los operarios. Aún así, parece bastante evidente que Maderuelo sí es obra de estos mismos artífices, como también lo son los murales de Gormaz.

Texto y fotos: JNC y Museo del Prado - Planos: JFP

### Bibliografía

- AA.VV., 1993, pp. 223-228; ALMAZÁN DE GRACIA, Á., 1997, pp. 63-74; ÁLVAREZ VILLAR, J., 1976; ÁLVAREZ, M. A. y MÉLIDA, J. R., 1907; ANDRÍO GONZALO, J. y LOYOLA PEREA, E., 1992; BANGO TORVISO, I. G., 1997, pp. 240, 270; BANKS, P. *et alii*, 1983; BASTOS, V. y LAFORA, C. R., 1990, pp. 58-59; BLASCO JIMÉNEZ, M., 1909 (1995), p. 89; CABRÉ AGUILÓ, J., 1916, t. VI, pp. 1-13 y láms. I-V; CAMÓN AZNAR, J., 1958; CAMÓN AZNAR, J., 1972-1973; CAMPS CAZORLA, E., 1935, p. 203; CASA MARTÍNEZ, C. de la, 1992a, pp. 70-74; CASA MARTÍNEZ, C. de la; DOMÉNECH ESTEBAN, M., 1983, pp. 91-92; CLERC GONZÁLEZ, G., 1998, pp. 65-67; COOK, W. S., 1930; COOK, W. S., 1945; COOK, W. S. y GUDIOL, R., 1950 (1980), pp. 101-105; *Demanda presentada por el Sr. Obispo y Cabildo Catedral de Sigüenza*, 1925; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1931; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., 1986, pp. 112-115; ESCOLANO BENITO, 2000; FONTAINE, J., 1981, pp. 237-257; FRINTA, M. S., 1964; GARIJO PUERTAS, F. M., 1995, pp. 138-140; GARNELO, J., 1924; GAYA NUÑO, J. A., 1954, pp. 15-21; GAYA NUÑO, J. A. y MARCO, C. de, 1981, p. 105; GÓMEZ-MORENO, M., 1919 (1998), pp. 309-319; GRAU LOBO, L. A., 1996, pp. 87-127; GUARDIA PONS, M., 1982; IZQUIERDO BERTIZ, J. M.<sup>a</sup>, 1985, pp. 266, 268, 272, 290, 291, 295; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1908-1909, t. I, pp. 249-252; LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788 (1978), t. III, doc. XVI; MADOZ, P., 1845-1850 (1993), pp. 105-106; MARTÍNEZ DíEZ, G., 1983, pp. 125-126; MARTÍNEZ TERCERO, E., 1985, pp. 259-262; MÉLIDA, J. R., 1908; MINGUELLA y ARNEDO, T., 1910-1913, pp. 247-248 y docs. X, XI, XIV, XXIV; MORENO y MORENO, M., 1957, t. I, pp. 198-201; t. II, pp. 246-249; MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., 1996; NIETO GALLO, G., 1976; ORTEGO y FRÍAS, T., 1987; RIVERA BLANCO, J. (coord.), 1995, pp. 798-799; SÁENZ GARCÍA, C., 1954; SÁENZ RIDRUEJO, C., 1985, p. 223, 225; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., 1959; SORONDO, J.-L. de, 1997, p. 50; SUREDA PONS, J., 1985, pp. 68-73, 319-327; SUREDA PONS, J., 1994, pp. 234-238; TARACENA AGUIRRE, B., 1924; TARACENA AGUIRRE, B. y TUDELA DE LA ORDEN, J., 1928 (1997), pp. 219-222; TERÉS NAVARRO, E. (coord.), 2001; TEROL, E., 1928-29; ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á., 1995, pp. 89-90; ZOZAYA STABEL-HANSEN, J., 1976.