



**DEL PIRINEO AL DUERO ORIENTAL:
LOS TALLERES PICTÓRICOS DE SAN BAUDELIO DE BERLANGA,
GORMAZ Y MADERUELO**

Pedro Luis Huerta Huerta

San Baudelio (Soria)

Las coordenadas geopolíticas en las que se enmarca cualquier estilo artístico suelen influir generalmente en su desarrollo evolutivo. El románico no es una excepción, de modo que los acontecimientos políticos que se suceden en una determinada zona geográfica donde este estilo se manifiesta pueden llegar a definir una serie de peculiaridades propias que se hacen más específicas conforme acotamos el espacio y el tiempo.

En el caso que nos ocupa, el Duero oriental, la situación que se vivió en torno a la tercera década del siglo XII pudo ser decisiva para el desarrollo de una importante actividad pictórica ligada a la llegada de pintores procedentes de los talleres pirenaicos de la Ribagorza, los cuales fueron llamados probablemente a estas tierras para decorar algunas iglesias que habían sido construidas en la segunda mitad del siglo XI. Los conjuntos murales de San Baudelio de Berlanga, San Miguel de Gormaz y la Vera Cruz de Maderuelo evidencian la actividad de un mismo taller o al menos de una misma manera de hacer, ligada a la presencia de alguno de los maestros que trabajaron en el sector occidental del Pirineo catalán en las primeras décadas de la duodécima centuria. Esta situación coincide con unos momentos en los que ambos territorios, el pirenaico y el del Duero oriental, estuvieron bajo el dominio de un mismo monarca, Alfonso I el Batallador, en un caso a través de la baronía de Erill y en el otro mediante caballeros navarros o aragoneses. No olvidemos que la política repobladora emprendida por este rey se basó en un afianzamiento de las posiciones fronterizas con el asentamiento de gentes procedentes de aquellas tierras, así como con la entrega de las principales plazas fuertes a nobles de su confianza. El estudio de estas circunstancias históricas y de los personajes que

ejercieron el poder en cada uno de estos territorios puede ayudar a concretar su posible participación como comitentes en la decoración de estos templos y a precisar la datación de sus conjuntos murales.

LOS TERRITORIOS DEL PIRINEO CATALÁN A COMIENZOS DEL SIGLO XII: EL VALLE DE BOÍ

El valle de Boí está situado al norte de la actual provincia de Lérida, en la parte más occidental del Pirineo catalán. Geográficamente forma parte de la Alta Ribagorza, limitando con el Pallars Jussà, de ahí la estrecha vinculación política que tuvieron ambos territorios a lo largo de la Edad Media. De hecho, hacia el año 800 y por iniciativa de los condes de Tolosa, el Pallars y la Ribagorza se integraron en el imperio carolingio formando una misma unidad. Ésta se rompió en 920 tras la muerte del conde Ramón I de Pallars, que repartió sus territorios entre sus hijos formando dos condados independientes. A Isarn y Llop les correspondió el de Pallars, mientras que Bernat y Miró recibieron el de Ribagorza, en el cual quedó incluido el valle de Boí. Hacia 1011, tras la muerte del conde Sunyer I, el condado de Pallars se dividió a su vez en otros dos que pasaron a manos de sus hijos: Pallars Jussà (Ramón III) y Pallars Sobirà (Guillem II). Poco tiempo después, el conde Ramón IV (hacia 1025) incorporó al condado de Pallars Jussà los territorios de la Ribagorza, si bien éstos continuaron siendo motivo de disputa entre ambos condados¹.

Esta zona conserva un rico patrimonio románico, integrado no sólo por un gran número de edificios de ese estilo, sino también por una rica colección de arte mueble, conservada en su mayor parte en el Museu Nacional d'Art de Catalunya², adonde fueron a parar

¹ Un completo estudio sobre la organización política de los condados de Pallars y Ribagorza, sus divisiones y conflictos en BUSQUETA I RIU, Joan J., y CASES I LOSCOS, M^a Luisa: «L'organització política dels comtats», *Catalunya Romànica. El Pallars*, vol. XV, Barcelona, 1993, pp. 25-36; y BOIX POCIELLO, Jordi: «El marc històric», *Catalunya Romànica. La Ribagorça*, vol. XVI, Barcelona, 1996, p. 31 y ss.

² El estudio del rico patrimonio monumental del valle de Boí goza de una extensa bibliografía. Para que el lector se haga una idea remitimos a tres obras fundamentales: PUIG I CADAFALCH, Joseph: «Les esglésies romàniques ab cobertes de fusta de les valls de Bohí y d'Arán», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907; VV.AA.: *Catalunya Romànica. La Ribagorça*, vol. XVI, Barcelona, 1996; y VV.AA.: *Obres mestres del romànic. Escultures*

también las famosas pinturas murales que decoraban algunos de esos templos. Este número tan abundante de obras de arte no se entiende sin la existencia de una situación política favorable y de unos comitentes muy poderosos que propiciaron la labor de los artistas³.

Por su situación geográfica, el valle de Boí fue objeto de continuos conflictos tanto en lo eclesiástico como en lo político. Desde la segunda mitad del siglo x perteneció a la diócesis de Roda, pero la inestabilidad y los conflictos en los que se vio inmerso este obispado permitieron al de Urgell recuperar toda la Ribagorza. Las disputas entre ambas sedes no quedaron zanjadas del todo hasta que en 1140 se firmó un acuerdo por el cual el valle pasó a depender definitivamente de la sede urgelense. Por otra parte, el mismo territorio fue también disputado por las casas condales en que se había dividido el antiguo condado de Pallars. En 1064 se lo cedieron los condes de Pallars Sobirà, Artau I y Lucia, a los de Pallars Jussà, Ramón IV y Valença, pero hubo importantes desacuerdos entre ambas partes que dificultaron cualquier tipo de avenencia hasta que en 1094 se sellaron las paces⁴.

La intensa actividad constructiva que se vivió en el valle de Boí entre finales del siglo xi y las primeras décadas del xii coincidió con el dominio sobre estos territorios de la familia Erill, originaria de Erillcastell, que se había convertido en dominadora de la zona gracias a sus buenas relaciones con los condes de Pallars Jussà, con el obispado de Roda y con el rey de Aragón y Ribagorza, al que ayudaron en la reconquista de importantes plazas. Además actuaron en la crisis sucesoria de la dinastía pamplonesa, consiguieron nuevos feudos y tenencias de mano de Ramiro II de Aragón y, a partir de Ramón Berenguer IV, participaron en la conquista de las tierras ilerdensas como súb-

ditos de la corona catalanoaragonesa⁵. Esta influencia de los Erill en la zona parece que quedó aminorada tras el retorno del valle a la diócesis de Urgell en 1140. A partir de esos momentos la actividad constructiva –y también decorativa– decreció, pues los antiguos señores enfocaron sus intereses hacia otros lugares, especialmente a la canónica de Santa María de Lavaix, donde establecieron su panteón⁶.

Por lo que se refiere a la decoración pictórica de las iglesias de esta zona, tres son los conjuntos más importantes: San Juan de Boí, San Clemente y Santa María de Taüll. Los tres fueron arrancados de sus emplazamientos originales y trasladados al Museu Nacional d'Art de Catalunya, donde hoy se pueden contemplar⁷. Nos interesan las dos iglesias de Taüll y especialmente la de Santa María por cuanto ofrece múltiples conexiones con el grupo del Duero al que nos referiremos más adelante (figura 1). Ambos templos fueron consagrados y decorados en el mismo momento por dos talleres próximos entre sí pero diferentes. Tanta actividad constructiva y decorativa hace pensar en la existencia de unos promotores bien posicionados y con recursos, de ahí que se haya llegado a pensar en la participación activa de los Erill y en la posible intención de éstos de crear en Taüll su propio lugar de enterramiento. De ser cierto, tal idea quedaría desestimada a partir de 1140, como hemos indicado más arriba.

Por una inscripción pintada sobre una de las columnas de San Clemente sabemos que la iglesia fue consagrada el 10 de diciembre de 1123 por el obispo Ramón de Barbastro⁸:

ANNO AB INCANACIONE
D(OMI)NI M^oC^oXXIII^o III^o ID(VS) DE(CEM)BR(IS)
VENIT RAIMUND(VS) EP(IS)C(OPVS) BARBASTRE

de la Vall de Boí, catálogo de la exposición del Musée National du Moyen Age y del Museu Nacional d'Art de Catalunya (2004-2005), Barcelona, 2005.

³ PAGÉS I PARETAS, Montserrat: «Sobre la construcció i decoració de les esglésies romàniques de la Vall de Boí», *Sobre pintura romànica catalana*, Abadía de Montserrat, 2005, pp. 147-158. Publicado antes en francés en *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí*, París-Barcelona, 2004, pp. 12-21, y en catalán *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, en ambos casos corresponde al ya citado catálogo de la exposición celebrada en el Musée National du Moyen Age y en el MNAC, 2004-2005.

⁴ BUSQUETA I RIU, Joan J., y CASES I LOSCOS, M^a Luisa: o. cit., pp. 25-31 y 52.

⁵ BOIX POCIELLO, Jordi: o. cit., pp. 38-39 y 58-59.

⁶ PAGÉS I PARETAS, Montserrat: o. cit., p. 149 y 152.

⁷ Sobre el descubrimiento de los conjuntos murales del valle de Boí y su posterior traslado al MNAC véase YLLA-CATALÀ, Gemma: «La Missió a la ratlla d'Aragó», y PAGÉS I PARETAS, Montserrat: «La desposta: compra i trasllat de les pintures al Museu», *Puig i Cadafalch i la col·lecció de pintura romànica del MNAC*, Barcelona, 2001, pp. 9-13 y 25-31.

⁸ Se trata del obispo Ramón de Roda. La intitulación como obispo de Barbastro la utilizaba probablemente para reivindicar también esa parte de la diócesis. No olvidemos que don Ramón fue consagrado obispo en la sede de Barbastro, de donde fue expulsado por Esteban, obispo de Huesca.

N(S)IS ET C(ON)SECR(V)IT HA(N)C ECCL(ES)IA(M) IN
 HONORE
 (SAN)C(T)I CLEMENTIS [M(A)R(TIRIS)] ET [PON(E)NS
 RELIQUIAS
 I(N) [ALTARE SANCTI CORN(ELI)]⁹

La coloración y caligrafía de esta inscripción apuntan a que es contemporánea de las pinturas murales y



Figura 1. Santa María de Taüll. Pinturas del ábside (Museu Nacional d'Art de Catalunya)

por tanto sirve para fecharlas. Su autoría corresponde a un maestro excepcional, dueño de un estilo muy personal en el que se detectan influencias lombardas y de la escultura tolosana. La relación del obispo Ramón con Saint Sernin de Toulouse, de donde fue prior, quizá tenga algo que ver con la irrupción de este taller pictórico.

Al día siguiente de la consagración de San Clemente se hizo lo propio con la iglesia de Santa María¹⁰. Aquí intervinieron dos talleres pictóricos: uno realizó la decoración de la capilla mayor y el otro la del resto del templo. Nos interesa especialmente el primero de ellos, no sólo por expresar en su arte una mayor calidad técnica y estilística, sino también por guardar una estrecha conexión con los artífices de los conjuntos castellanos. Desde el punto de vista estilístico, se ha relacionado con el maestro de San Clemente y cómo éste manifiesta la influencia de la pintura lombarda y francesa. Según Yarza la actividad de este primer Maestro de Santa María habría desarrollado su labor algunos años antes que el de San Clemente, de modo que su obra estaría ya terminada cuando se consagraron ambas iglesias en 1123¹¹.

En la bóveda del ábside mayor se representa la *Maiestas Mariae* flanqueada por los Reyes Magos, componiendo la escena de la Epifanía. Debajo, en el tramo curvo y a la altura de la ventana, se disponen arcos de medio punto rebajados que descansan sobre columnillas de fustes entorchados con basas y capiteles semicirculares decorados a base de motivos geométricos¹². En las enjutas se pintaron elementos arquitectónicos de sillería fingida alternando con torres rematadas en cúpulas gallonadas. Esta arquería da cobijo a santos y apóstoles entre los que se distingue a San Andrés, San Pedro (llaves con R y P= *Petrus*, como en Sant Pere del Burgal), San Pablo y San Juan. En el tercio inferior corre un friso de animales reales y fantásticos inscritos en círculos que se ha puesto en relación con la representación de los seres que pueblan la tie-

⁹ PAGÉS I PARETAS, Montserrat: o. cit., p. 151 y nota 151.

¹⁰ SUREDA I PONS, Joan: *La pintura romànica en Catalunya*, Madrid, 1981, pp. 288-289, 326; VIVANCOS PÉREZ, Juan: *Catalunya Romànica. La Ribagorça*, vol. XVI, Barcelona, 1996, pp. 226-234; CARBONELL I ESTELLER, Eduard, PAGÉS I PARETAS, Montserrat, CAMPS I SÒRIA, Jordi y MAROT, Teresa: *Guía arte románico*, Barcelona, 1998, pp. 96-104; YARZA LUACES, Joaquín: «Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30 (1999), pp. 121-140; PAGÉS I PARETAS, Montserrat: o. cit., p. 156.

¹¹ YARZA, Joaquín: o. cit., p. 139.

¹² El pintor de Santa María conoce directamente, o a través de otro pintor, el tipo de capiteles que se encuentran en el Imperio Carolingio, Lombardía y, a veces, en Inglaterra. Tratarían de imitar un tipo de capitel liso que en origen parece que fueron pintados, probablemente con motivos vegetales. Según Yarza (o. cit., p. 138) los pintores de Berlanga y Maderuelo se alejan de estos modelos y dan la impresión de que no los entienden, lo que indicaría una secuencia cronológica que arrancaría de Taüll y seguiría por Berlanga, Gormaz y Maderuelo.

En contraposición con el espacio celeste que ocuparían la Virgen y los apóstoles. En definitiva, se trataría de separar el mundo material del inmaterial¹³. Bajo ellos un zócalo de cortinajes fingidos –a modo de trampantojo–, muy al uso en los templos románicos del Pirineo, que trataría de imitar las telas colgadas utilizadas para decorar y hacer más confortables determinadas estancias¹⁴. La decoración pictórica se extiende también por la mesa de altar, con círculos coloreados concéntricos y tangentes que albergan animales.

En el intradós del arco que precede al hemiciclo absidal se representa el *Agnus Dei* dentro de un me-

dallón y a los lados la *Dextera Dei* que señala a Abel ofreciendo su cordero y a otra figura desaparecida, para unos Caín y para otros Melquisedec. La bóveda del tramo presbiterial la ocupaba la *Maiestas Domini* en la mandarla y a los lados el Tetramorfo de tipo antropozoomórfico (figura 2), poco usual en Europa y Cataluña pero no del todo en Castilla y León (San Isidoro de León y Maderuelo) y en los beatos.

Para concluir este apartado hay que señalar que los conjuntos de Taüll no se entienden sin la presencia de un promotor y de un ideólogo. En torno a 1123 el señor de Erill era Ramón II y el obispo de la zona Ra-



Figura. 2. Santa María de Taüll. Pinturas de la bóveda del presbiterio (Museu Nacional d'Art de Catalunya)

¹³ YARZA LUACES, Joaquín: o. cit., pp. 126-127.

¹⁴ Sirven como ejemplo San Quirce de Pedret, San Clemente de Taüll, San Pedro del Bungal, Ginestare y Santa Eulalia de Estaon.

món de Roda-Barbastro. Es más que probable que ellos mismos o alguien de su entorno y confianza estuviera detrás de estas creaciones. El mismo prelado consagró en 1122 la iglesia de Merli bajo la advocación de la Virgen y San Clemente depositando en su altar las reliquias del papa San Cornelio, como también hizo en San Clemente de Taüll. En 1126 consagró la cripta de la catedral de Roda de Isábena a la Virgen y de nuevo colocó reliquias del mismo papa. Hay quien ha supuesto que estas consagraciones pudieron formar parte de un mismo proyecto episcopal cuya intención última fuera fundar una nueva sede en Taüll. Además, el hecho de recurrir a las reliquias de un papa parece justificar la fidelidad de San Ramón a la reforma romana y a Bernardo, arzobispo de Toledo¹⁵.

LOS TERRITORIOS DEL DUERO ORIENTAL EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XII

Una vez lograda la conquista del territorio situado al norte del Duero los esfuerzos de los cristianos se concentraron en mantener la línea fronteriza que marcaba el propio río. El avance se consolidó por el oeste de la actual provincia de Soria, desde tierras burgalesas aguas arriba por la Ribera del Duero hasta el foco de San Esteban de Gormaz. Comenzó así la reconquista de la Extremadura castellana y con ella la aparición de los primeros edificios románicos de la zona.

La repoblación de San Esteban de Gormaz debió realizarse a mediados del siglo XI o poco antes (en 1054 Rodrigo de Vivar tomó la fortaleza), y poco después, hacia 1063, tuvieron lugar las incursiones de Fernando I por Aguilera, Berlanga, Bordecorex y Gormaz, aunque la repoblación definitiva se llevó a cabo en tiempos de Alfonso VI. En 1080 se convocó el Concilio de Burgos, que sustituyó el rito hispánico por el romano y favoreció la entrada de la orden benedictina en los territorios castellanos, con lo que ello implica para el posterior desarrollo del románico. En 1085 se conquistó Toledo (de gran significación política por haber sido la antigua capital del reino visigodo) y tres

años después se celebró el concilio de Husillos (1088), donde se debatieron los límites que iba a tener la restablecida diócesis de Osma, que entonces era un territorio perteneciente al conde de Lara. El *Fuero de Andalucía* (1089) y la restauración de la antigua diócesis de Osma (1101) permiten hacernos una idea de cómo avanzaba la Reconquista¹⁶.

En estos momentos de dominio cristiano, que van desde 1085 hasta la derrota ante los almorávides en 1118, se dan las condiciones propicias para el desarrollo de una incipiente actividad constructiva en la zona que pudo permitir la erección de centros de culto. En el caso de San Baudelio de Berlanga pudo existir con anterioridad un establecimiento eremítico en torno a la cueva que hoy todavía se conserva y asociado a ésta un templo de modesta fábrica que pudo ser sustituido por el edificio actual coincidiendo con la relativa tranquilidad que se vivía en esos años finales del siglo XI (figura 3).

En 1109 murió Alfonso VI y la desmoralización del bando castellano facilitó la aparición en escena de Alfonso I de Aragón, casado con Urraca de Castilla. Tras apoderarse en 1118 de Zaragoza, emprendió la conquista de Borja, Tarazona y las faldas del Moncayo. Al año siguiente repobló Ólvega, Soria, Berlanga y Ribarroja. Por entonces tomó también todo el Campo de Gómara y en 1122 Medinaceli, culminando así la reconquista de la actual provincia de Soria¹⁷. El Batallador consideró suyos estos territorios recién ocupados, que no serían devueltos a los castellanos hasta su muerte en 1134.

A pesar de estos avances, la situación era todavía un tanto precaria y el peligro musulmán, aunque había sido alejado, conservaba fuerzas suficientes como para provocar cierto desasosiego entre el bando cristiano¹⁸. A ello había que añadir las tensiones entre el monarca aragonés y Alfonso VII, que no disimulaba sus pretensiones sobre los territorios fronterizos entre ambos reinos. Así pues, el ambiente que se vivía en la

¹⁵ YARZA LUACES, Joaquín: o. cit., nota 89.

¹⁶ HUERTA HUERTA, Pedro Luis: «El ambiente histórico del románico soriano», *Soria Románica. El Arte Románico en la Diócesis de Osma-Soria*, Catálogo de la exposición, S. I. Catedral de Nuestra Señora de la Asunción de El Burgo de Osma, 27 de junio al 30 de septiembre de 2001, Madrid, 2001, pp. 19-23.

¹⁷ SAENZ RIDRUEJO, Clemente: «Soria durante la Reconquista», *Historia de Soria*, I, Soria, 1985, pp. 215-248.

¹⁸ En 1113 la reina Urraca se vio obligada a enviar tropas desde Burgos a Berlanga para socorrer a esta última, que estaba siendo asediada por los Almorávides. Finalmente, la propia guarnición del lugar pudo hacer frente al peligro con éxito y sin ayuda de los refuerzos (*Historia Compostelana*, ed. de FLAQUÉ REY, Emma., Madrid, 1994, I, XC, p. 216).



Figura. 3. San Baudelio de Berlanga. Exterior

región durante las dos primeras décadas del siglo XII no parecía el más propicio para su organización definitiva. Fue necesario esperar a los años finales de la tercera década de esta centuria para encontrar una situación de tranquilidad que garantizara la ocupación y control de la Extremadura soriana. Tal hecho parece que se dio tras la muerte de la reina Urraca (1126) y las paces de Támara (1127) firmadas por ambos reyes.

Ya dijimos en el preámbulo de este trabajo que para garantizar un mejor control de las plazas fuertes Alfonso I cedió su tenencia a sus hombres de confian-

za¹⁹. Se entiende así que colocara al frente de las fortalezas más importantes de la región a magnates navarro-aragoneses para que gobernaran en su nombre, como sabemos que ocurrió en San Esteban de Gormaz entre 1111 y 1134. Algo parecido pudo acontecer en otros núcleos defensivos relevantes como Berlanga, donde se constata la presencia de un teniente navarro a partir de 1129. Ese mismo año, en la concesión del fuero a la villa de Caseda, en la merindad de Sangüesa, firma un tal *Fortun Aznarez in Berlanga*²⁰. Este personaje aparece en varios documentos de la cancellería navarro-aragonesa y en el famoso testamento del

¹⁹ UBIETO ARTETA, Antonio: *Los tenentes en Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*, Valencia, 1973.

²⁰ MUÑOZ Y ROMERO, Tomás: *Colección de fueros municipales y cartas puebla de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*, tomo I, Madrid, 1847, p. 477.

Batallador²¹. En el caso de San Baudelio de Berlanga hay quien ha llegado a pensar que la renovación del edificio preexistente y su decoración pictórica fueron concluidas entre 1129 y 1134, el período durante el cual formó parte de las posesiones de Berlanga, entonces controlada por el mencionado Fortunio Aznárez, a cuya iniciativa se deberían las obras²². Es posible que el mismo papel que pudieron jugar los Erill en la promoción de los muralistas que trabajaron en las iglesias de Taüll lo desempeñaran en las tierras sorianas estos nobles foráneos que regían la vida política del momento. Tal vez de su mano pudieron llegar maestros y talleres procedentes de la Ribagorza, de ahí las similitudes existentes entre los conjuntos murales castellanos y los conservados en Cataluña.

Desde el punto de vista eclesiástico la zona que nos ocupa fue compartida en un principio por las diócesis de Burgos, Osma y Sigüenza, no sin graves disputas fronterizas entre ellas que no quedaron resueltas hasta el Concilio de Burgos celebrado en 1136. El monasterio de San Baudelio quedó incluido en la diócesis seguntina, mientras que Gormaz permaneció en la de Osma. Por su parte, Maderuelo, que durante un tiempo se disputaron los prelados de Burgos y Osma, se integró definitivamente en la recién creada diócesis de Segovia en 1123. Curiosamente las tres diócesis, Osma, Sigüenza y Segovia, estuvieron regidas durante la tercera década del siglo XII por prelados de origen francés vinculados al movimiento cluniacense que se estaba instaurando en

León y Castilla²³. Nada tendría de extraño que los propios repertorios iconográficos presentes en estos conjuntos pictóricos de la Extremadura castellana se enmarcaran en esa misma corriente de renovación cultural.

LAS PINTURAS MURALES DE SAN BAUDELIO DE BERLANGA, GORMAZ Y MADERUELO: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

Las ermitas de San Baudelio de Berlanga, San Miguel de Gormaz y la Santa Cruz de Maderuelo tienen como primer nexo común su antigüedad²⁴. Las tres fueron construidas tras la pacificación definitiva de la *Extrema Durii* y su inmediata reorganización política y eclesiástica, en unos momentos que podemos situar en torno a las dos últimas décadas del siglo XI²⁵. Se trata, por tanto, de los edificios románicos más tempranos de la región, con formas arquitectónicas y constructivas que remiten a la perduración de esquemas altomedievales, del tipo de algunas iglesias burgalesas de época condal, como San Quirico y Santa Julita de Tolbaños de Abajo, Nuestra Señora de las Nieves de Barbadillo del Pez y Santa Cecilia de Santibáñez del Val, por citar los ejemplos más cercanos (figura 4). A pesar de ello, y aunque este esquema arquitectónico se plasmó de manera casi idéntica en Gormaz y Maderuelo, San Baudelio presenta una estructura interna que parece seguir patrones diferentes, quizá de origen taifal, aunque la ausencia de paralelos directos nos hace ser cautos en este sentido.

²¹ LEMA PUEYO, J.A.: *Colección diplomática de Alfonso I de Aragón y Pamplona (1104-1134). Fuentes documentales medievales del País Vasco*, San Sebastián, 1990, docs. 241 y 242.

²² GUARDIA, Milagros: «Relire les espaces liturgiques à travers la peinture murale: le programme iconographique de San Baudelio de Berlanga (Soria)», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV (2003), pp. 79-97, especialmente pp. 84-85. Según la autora, Fortunio Aznárez habría sido el encargado de agrandar el edificio construido a finales del siglo XI y de transformar la comunidad, todo ello en la primera mitad del XII. A esos momentos pertenecería la portada oeste que comunicaría las dependencias monacales con la tribuna de la iglesia y la renovación de la escalera que permitía la comunicación de la tribuna con la parte inferior y el ábside.

²³ D. Raimundo (1109-1126) y D. Beltrán (1126-1140) en Osma, D. Pedro de Agen (1119-1149) en Segovia y D. Bernardo de Agen (1121-1152) en Sigüenza.

²⁴ Pocos edificios han generado tanta bibliografía como la ermita de Casillas de Berlanga. Para un acercamiento a la historiografía del monumento se pueden consultar algunas obras recientes: NUÑO GONZÁLEZ, Jaime: «Ermita de San Baudel de Berlanga», *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Soria*, I, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 356-370; GUARDIA, Milagros: «Relire les espaces liturgiques...», pp. 79-97, e *Idem*: «Museo del Prado», *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 391-399; POZA YAGÜE, Marta: «San Baudelio de Berlanga, cien años después: balance historiográfico y nuevas interpretaciones», *Goya*, 322 (2008), pp. 3-22. Sobre el descubrimiento de las pinturas de San Miguel de Gormaz véase «Ermita de San Miguel de Gormaz» y «Pinturas murales de la ermita de San Miguel de Gormaz»; VV.AA.: *Castilla y León restaura, 1995-1999*, Valladolid, 1999, pp. 84-89 y 252-255; NUÑO GONZÁLEZ, Jaime: «Ermita de San Miguel», *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Soria*, II, Aguilar de Campoo, 2002, p. 550; y VV.AA.: *San Miguel de Gormaz. Plan integral para la recuperación de un edificio histórico*, Valladolid, 2008. Para la Santa Cruz de Maderuelo, RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: «Ermita de la Santa Cruz», *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Segovia*, II, Aguilar de Campoo, 2007, p. 900.

²⁵ Según las últimas investigaciones la ermita de San Miguel de Gormaz se pudo haber construido a comienzos de la segunda mitad del siglo XI sobre un solar con indicios de ocupación anterior, de época califal. Los análisis dendrocronológicos remiten igualmente a esas fechas. Véase VV.AA.: *San Miguel de Gormaz...*, o. cit., pp. 38 y 54.



Figura. 4. San Miguel de Gormaz. Exterior

Las tres ermitas engalanaron sus interiores con bellos conjuntos murales ejecutados en torno a la tercera y cuarta décadas del siglo XII por un grupo de pintores que bebieron de un ideario estilístico e iconográfico común. Sus conexiones con la manera de hacer de los artistas que trabajaron en el valle de Boí, especialmente con el maestro que decoró el ábside de Santa María de Taüll, son más que evidentes y hacen pensar en primera instancia en la llegada a Castilla de miembros de ese taller —o al menos conocedores directos de su estilo— de la mano de Alfonso I el Batallador o de alguno de sus magnates²⁶.

Desde el punto de vista de la organización del espacio a decorar, son muchas las semejanzas que advertimos en los tres conjuntos castellanos, especialmente en la elección y distribución de los temas de

la cabecera, cuya estructura y dimensiones son muy parecidas. Hay que tener en cuenta que este espacio era el más importante del templo, el lugar reservado para la celebración de la misa, de ahí que el repertorio de temas elegido guarde una estrecha relación con el mensaje eucarístico, como más adelante detallaremos.

El muro oriental es recto y en su eje se abre siempre la única ventana que proporciona iluminación al interior de la capilla. En los tres casos que analizamos el abocinamiento de ésta se adorna en su parte superior con la paloma del Espíritu Santo dentro de una sencilla mandorla o medallón. La única diferencia entre los tres conjuntos la marca San Baudelio, pues allí la paloma aparece cabeza abajo. El resto de pinturas que decoran el testero se distribuyen en tres niveles

²⁶ GUARDIA, Milagros: «Relire les espaces liturgiques...», o. cit., p. 85 y nota 28.

separados por franjas o cenefas de colores diferentes, aunque siguiendo un esquema similar en el que siempre impera la simetría (figura 5).

En el registro superior la composición está centrada por una gran cruz patada de fingida pedrería que soportan dos ángeles en vuelo y sobre ella un gran medallón con la figura del *Agnus Dei*. Flanqueando esta visión triunfal del sacrificio de Cristo se hallan dos personajes: el de la izquierda es Abel en el momento de la ofrenda de un cordero, mientras que el de la derecha, que porta un cáliz, ha sido identificado con Melquisedec²⁷. Este sector está enmarcado por una cenefa ondulada que parece querer remarcar el carácter



Figura 5. Maderuelo. Testero (Museo del Prado)

sobrenatural del espacio en que se desarrolla la escena. La presencia de ambos personajes en tan digno lugar está en relación con el significado eucarístico que se concede a los dos, pues éstos son evocados en el ofertorio de la misa y en el momento de la consagración. La muerte de Abel a manos de su hermano Caín está directamente relacionada con el propio sacrificio de Cristo, de ahí que la representación de ambos hermanos suela aparecer en el entorno más inmediato del altar, bien en el muro del fondo o sobre el arco triunfal²⁸. Por su parte, el gran sacerdote Melquisedec se interpreta como una figura de la Eucaristía por su ofrenda del pan y el vino. En San Vital de Ravena los dos personajes ya aparecen juntos realizando su ofrenda junto a un gran altar y su presencia ha sido detectada igualmente en algunos manuscritos carolingios y altares portátiles²⁹.

En la decoración del registro intermedio del testero encontramos claras diferencias entre los tres conjuntos. En San Baudelio de Berlanga se representaron dos santos bajo arcos identificados con sendas inscripciones que reproducían sus nombres: a la derecha el santo titular (BAVDIL) y a la izquierda otra figura acompañada de las letras ...AVS, seguramente Nicol(aus) o San Nicolás (figura 6). Separando ambas figuras está la ya aludida ventana abocinada en cuyo derrame se representa la paloma del Espíritu Santo y bajo dicho vano un ave zancuda. Por debajo corre la inscripción ...IN D(E)I NOMINE...E...AVLA DE(I). En la ermita de Gormaz este espacio está ocupado por dos parejas de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis que recorren los cuatro muros de la capilla (figura 7), mientras que en Maderuelo se eligieron dos visiones sintéticas, una de la Epifanía y otra de la cena en casa de Simón el fariseo. En este caso la falta de espacio en el muro oriental limitó el número de figuras en ambas escenas, aunque ello no impediría su comprensión por parte de la feligresía de la época. En el

²⁷ La escena está muy bien conservada en Maderuelo pero no así en San Baudelio y Gormaz, donde las pérdidas de pintura son notables, por lo que aumentan las dificultades para identificar correctamente las figuras. Aún así, en el caso de Gormaz la postura del personaje de la derecha y la disposición de su mano donde parece que pudo sostener una copa guarda un estrecho parecido con la de Maderuelo, que ha sido interpretada como Melquisedec (YARZA LUACES, Joaquín: «Las pinturas románicas de Maderuelo», *Bellas Artes*, 1974, p. 19; GUARDIA, Milagros: «Museo del Prado», p. 400).

²⁸ Por regla general suele ser Caín, que porta una gavilla de trigo, el que hace *pendant* con Abel, que ofrece su cordero. Así lo vemos en varios conjuntos catalanes (San Quirce de Pedret, Santa María de Mur, Santa María de Taüll, Tredós, Ginestarre, Toses y Baltarga) y alguno castellano (San Pelayo de Perazancas de Ojeda). La ofrenda de Caín y Abel se ha interpretado dentro del ambiente de la época como una alusión a la obligación de pagar el diezmo eclesiástico (AL-HAMDANI, Betty: «Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret», *Anuario de Estudios Medievales*, 8 (1972-1973), pp. 405-462; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel: «Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña de Sorbe (Guadalajara)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVIII/4 (1995), pp. 307-317).

²⁹ GUARDIA, Milagros: «Relire les espaces liturgiques...», o. cit., p. 88, nota 36.



Figura. 6. San Baudelio de Berlanga. Pinturas de la cabecera

caso de la Epifanía sólo se admitió la presencia de un rey realizando su ofrenda tocado con una corona muy parecida a la que portan los Magos en Santa María de Taüll y en la capillita de la tribuna de Berlanga, así como todos los ancianos de Gormaz. Lo mismo puede decirse de los elementos arquitectónicos que enmarcan los paneles, de formas idénticas al castillete que soporta el conocido elefante de San Baudelio y a las arquitecturas que aparecen en las pinturas altas de la misma ermita.

El otro episodio evangélico que hace *pendant* con la Epifanía corresponde al momento en que María Magdalena seca con sus cabellos los pies de Cristo, mientras un ángel que emerge de una nube señala a la penitente³⁰.

³⁰ Lc. 7, 36-50. En Maderuelo la Magdalena aparece como oposición a la Eva del Pecado Original que decora el muro occidental de la capilla, con un papel de intercesora en la penitencia y perdón de los pecados. Como paralelo iconográfico más directo se ha propuesto la representación del tímpano de Neuilly-en-Donjon (CAHN, Walter: «Le tímpano de Neuilly-en-Donjon», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VIII (1965), pp. 351-364, citado en GUARDIA, Milagros: «Museo del Prado», p. 403)

³¹ En el caso de Gormaz se conservan en todo el perímetro de la capilla, mientras que en Maderuelo y San Baudelio se encuentran muy perdidos.

³² Se ha pensado que estos cortinajes pudieron imitar tejidos hispanomusulmanes del siglo X que tuvieron amplia difusión por Cataluña. Véase CARBONELL I ESTELLER, Eduard, y SUREDA I PONS, Joan: *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1997, pp. 21 y 26.

³³ YARZA LUACES, Joaquín: o. cit., pp. 125-127. Estos animales encerrados en clipeos son muy parecidos a los que aparecen en las pinturas bajas de San Baudelio de Berlanga, especialmente los que rematan los paneles exteriores de la capilla de la tribuna.

³⁴ Aunque en San Baudelio de Berlanga las pinturas de esta parte están muy perdidas, es posible que las escenas allí representadas guardaran cierta similitud con las conservadas en Maderuelo y Gormaz.

³⁵ Sobre el simbolismo de estos árboles véase GRAU LOBO, Luis A.: *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, 1996, pp. 134-136.

La parte inferior del muro se decora con cortinajes blancos simulados, a modo de trampantojos, que albergan medallones con águilas y leones (figura 8)³¹. Estas telas fingidas, que están presentes también en el ábside de Santa María de Taüll y en otras iglesias catalanas fechadas a comienzos del siglo XII, como San Quirce de Pedret, San Pedro del Burgal y Santa María d'Aneu, tratan de imitar los tejidos que colgaban de los muros de algunos edificios para decorar y hacer más confortable la estancia donde se encontraban³². Por otra parte, los animales representados recuerdan también a los que vemos en el friso que decora el ábside de Santa María de Taüll, para los que se ha querido ver una interpretación de las criaturas que habitaban las distintas partes del mundo, tratando así de establecer en la decoración del ábside catalán una clara diferenciación entre la tierra y el cielo, o, lo que es lo mismo, entre el universo material y el inmaterial³³.

El luneto situado sobre el arco de acceso al ábside se escogió en los tres conjuntos para representar episodios relacionados con los primeros padres³⁴. En Maderuelo aparecen la Creación de Adán y el Pecado Original, en una composición geométrica donde se hace patente la ley de adecuación de la figura al marco arquitectónico (figura 9). En la primera escena Cristo toma de la mano a Adán, que aparece semiarrodlado junto a un árbol, desnudo e identificado por la inscripción ATM. A la derecha, otra escena muestra el momento en que Eva toma en su mano el fruto prohibido que le ofrece la serpiente enroscada en el árbol³⁵. Adán, que cubre su sexo con hojas de parra al igual que Eva, coloca su mano bajo la barbilla en gesto de reflexión. Ambas figuras van identificadas con la inscripción ATM AT EV(A).

La composición que vemos en San Miguel de Gormaz guarda evidentes paralelismos iconográficos con Maderuelo, aunque se enriquece con otro episodio de



Figura. 7. San Miguel de Gormaz. Detalle del testero



Figura. 8. San Miguel de Gormaz. Medallón de la cabecera



Figura. 9. Maderuelo. Creación de Adán y Pecado Original (Museo del Prado)

la misma secuencia: la Creación de Eva (figura 10). En la escena de la izquierda Cristo se dirige a Adán, que aparece vestido y en actitud durmiente, mientras que en la siguiente toma de la mano a una figurilla desnuda que surge tras la espalda del propio Adán³⁶. La serie se completaba con el Pecado Original, del que sólo se distingue una parte del árbol y la cabeza de Adán con el habitual gesto de la mano colocada en el cuello.

Los motivos pintados en los paneles situados a ambos lados del arco triunfal varían en los dos casos. En Maderuelo se decoran con lebreles rampantes idénticos a los que aparecen en la ermita berlanguesa, en concreto en el muro oriental de la capilla de la tribuna. En Gormaz, sin embargo, estas partes del muro oc-

cidental del ábside se adornan con dos parejas de los ancianos del Apocalipsis que recorren todo el perímetro interior.

En cuanto a los muros laterales de la cabecera, podemos reconstruir con bastante precisión las figuras representadas en Maderuelo y Gormaz, y de modo muy parcial en Casillas de Berlanga. En los tres casos parece que el esquema decorativo era similar, siguiendo una distribución en dos niveles: el inferior con los ya descritos cortinajes fingidos y el superior con distintos motivos figurados. En San Baudelio la decoración se ha conservado de manera muy fragmentaria y sólo son identificables dos escenas separadas por un árbol. La primera y más completa es el *Noli me tange-*

³⁶ Gén. II, 21-22. De modo similar se representa la Creación de Eva en la portada de Santo Domingo de Soria (RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: «Santo Domingo (antes Santo Tomé)», *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Soria III*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 900.



Figura 10. San Miguel de Gormaz. Creación de Adán y Eva

re, que en origen iba identificado con una inscripción, hoy perdida, que decía: VII VBI MARIA MACDALENA IN ORTO p³⁷. En la escena Cristo resucitado se aparece a la Magdalena y tras el mencionado árbol una figura que posiblemente formara parte del encuentro de Cristo con las Tres Marías.

En la Santa Cruz de Maderuelo las paredes están decoradas con apóstoles sentados bajo arquerías separadas por columnas de fustes helicoidales rematados por extraños capiteles cúbicos sobre los que se disponen estructuras arquitectónicas de cúpulas gallo-nadas, en clara referencia a la Jerusalén Celeste³⁸. Todos los apóstoles muestran la misma actitud rígida y

frontal, sujetando un libro con la mano izquierda y bendiciendo o señalando con la derecha. En casi toda la secuencia alternan los imberbes y los barbados (figura 11). En el muro del Evangelio, junto al ángulo noreste, se ubica una representación sintética de una ciudad amurallada con torres y una especie de frontón triangular o tejado a dos aguas bajo el que asoman tres cabezas. El grupo ha sido identificado con los 144.000 elegidos, la humanidad redimida, las almas de los mártires que esperan justicia o aquellas gentes que no pueden acceder a la Jerusalén Celeste: «los cobardes, los incrédulos, los depravados, los homicidas, los fornicarios, los hechiceros, los idólatras y todos los mentirosos» (Ap. 21, 8)³⁹. Sin embargo, en

³⁷ GARNELO, José: «Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga (Soria)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII (1924), p. 7; y SÁENZ GARCÍA, Clemente: «San Baudelio de Casillas», *Celtiberia*, 18 (1954), pp. 237-243.

³⁸ «La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que llevan los nombres de los doce Apóstoles del Cordero» (Ap. 21, 14).

³⁹ SUREDA, Joan: *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, 1985, pp. 74-75 y 338.



Figura. 11. Maderuelo. Detalle del apostolado (Museo del Prado)

este caso, los personajes en cuestión parecen estar más dentro que fuera de la ciudad. En San Baudelio de Berlanga, en el panel de la Entrada de Cristo en Jerusalén, se representa de manera muy similar a dicha ciudad y algo parecido ocurre en Gormaz con una escena bélica que se desarrolla entre dos torres por las que asoman sus habitantes.

En la ermita de Gormaz, como ya hemos indicado con anterioridad, los muros perimetrales están decorados con los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, distribuyéndose ocho en el lado norte, otros tantos en el sur y ocho más repartidos entre los muros este y oeste (figura 12). Todos ellos muestran una actitud solemne, similar a la del apostolado de la ermita segoviana, y si allí alternaban los barbados con los imberbes aquí lo hacen los que portan un instrumento musical con los que llevan en sus manos una copa contenedora de fragancias⁴⁰.

La decoración de la bóveda absidal también debió de ser muy parecida en los tres conjuntos castellanos. Aunque en San Baudelio no queda rastro de ella, podemos intuir cómo fue a partir de las escenas conservadas en las otras dos ermitas cuyos motivos apenas varían. En Maderuelo y Gormaz el centro de la bóveda se decoró con la *Maestas Domini* dentro de una mandorla de franjas coloreadas, que en el caso segoviano sostiene cuatro ángeles en vuelo. La actitud de Cristo es la habitual, bendiciendo con la diestra y sosteniendo un libro abierto con la izquierda. A los lados, coincidiendo con los riñones de la bóveda, se despliegan dos composiciones simétricas integradas por una singular corte celestial de ángeles, arcángeles y serafines⁴¹. En Maderuelo se incluye además un Tetramorfos antropozoomórfico acompañado de santos⁴². En el lado de la epístola, Marcos ofrece su evangelio a un arcángel ataviado con indumentaria pontifical que porta un pergamino enrollado en una mano y el mástil de un estandarte en la otra, a continuación hay un serafín turiferario y luego Mateo junto a un santo o Padre de la Iglesia. En el lado del Evangelio se ve a Lucas y a su lado otro arcángel en idéntica actitud que el anterior seguido de otro serafín turiferario y, por último, el símbolo de Juan dirigiéndose a la Virgen (figura 13)⁴³. El fondo sobre el que destacan estas repre-

⁴⁰ La visión de los ancianos del Apocalipsis, loadores de la gloria de Dios y del honor de los justos (Ap. 4, 11), es poco frecuente en los murales románicos conservados en España (iglesias de San Vicente, de Vió, y San Justo, de Segovia). Sobre su iconografía véase RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1/vol. 2, Barcelona, 1996, pp. 712-716 (título original, *Iconographie de l'art Chrétien*, París, 1957).

⁴¹ Los serafines de Maderuelo, al igual que los de Gormaz, responden bien a la descripción dada por Isaías (6, 1-2): «El año de la muerte del rey Ozías vi al Señor sentado en un trono excelso y elevado, y sus haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él; cada uno tenía seis alas: con un par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban».

⁴² El Tetramorfos antropozoomórfico es poco frecuente en los conjuntos castellano-leoneses. Sólo se da en Maderuelo y en San Isidoro de León. El ejemplar segoviano guarda un extraordinario parecido con el de Santa María de Taüll.

⁴³ Los arcángeles de Maderuelo son muy parecidos a los de Santa María d'Àneu y San Pedro de Burgal. En ambas iglesias catalanas Gabriel y Miguel visten a la manera imperial bizantina, portan estandarte y pergaminos con las inscripciones PETICIUS y POSTULACIUS, letreros que también pudieron llevar las figuras castellanas. Igualmente se advierten claras concomitancias entre los serafines segovianos y otros catalanes, tal como ha puesto de manifiesto PAGÈS I PARETAS, Montserrat: «À propos des sérâphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cui-xà*, XXVIII (1997), pp. 225-229.



Figura. 12. San Miguel de Gormaz. Detalle del muro sur de la cabecera

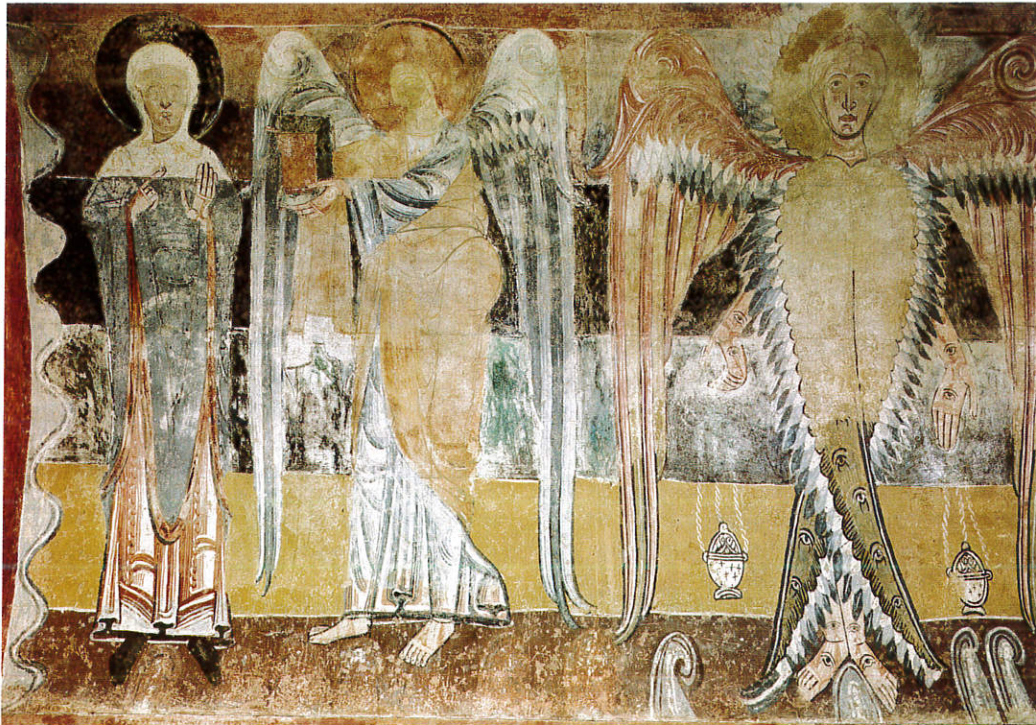


Figura. 13. Maderuelo. Detalle del Tetramorfos y de la Virgen

sentaciones está formado por bandas de diferentes colores, al igual que ocurre, por ejemplo, en las miniaturas de los beatos.

En Gormaz se observan algunos cambios significativos que hay que señalar. Para empezar, se prescindió de las figuras de María y del santo, así como de los ángeles tenantes de la mandorla, cuyo espacio fue sustituido por seis lámparas en uno de los lados y cinco candelabros en el otro⁴⁴. Por otra parte, los cuerpos alados con cabezas de animal que representan al Tetramorfos han sido sustituidos por ángeles que portan algo en sus manos que no podemos llegar a precisar con exactitud debido al lamentable estado de la pintura, pero que tal vez pudieran ser los símbolos de los cuatro evangelistas (figura 14).

Las diferencias entre las tres iglesias castellanas se acentúan cuando hablamos de la decoración de sus naves, con la salvedad de Maderuelo, donde no se ha conservado. En el caso de San Baudelio el espacio de su nave se cubrió íntegramente con pinturas, incluyendo no sólo los cuatro muros, sino también la bóveda, los nervios de ésta, la tribuna y la capilla ubicada en ella. Estos murales se han agrupado tradicionalmente para su estudio en dos grandes grupos dependiendo de su ubicación: las pinturas bajas y las pinturas altas, incluyendo entre éstas las ya descritas en la capilla mayor⁴⁵.

Las primeras son de temática profana y se definen por la simplicidad del dibujo y por el uso de una gama cromática en la que predominan tonos rojos, ocre, marrones, blancos y grises (figura 15). El muro septentrional muestra dos escenas cinegéticas en las que un balletero apunta con su arma a un ciervo ya herido (Museo del Prado) y un jinete armado con un largo tri-

dente azuza a tres galgos que persiguen a dos liebres que corren hacia una red extendida junto a un árbol (Museo del Prado). En el muro contiguo del lado oriental se pintó un caballero sobre su montura portando un halcón en su mano (Museo de Cincinnati). A la misma serie pertenecen las figuras que decoran la tribuna y el templete: un guerrero con lanza y rodela (Museo del Prado), un elefante con castillete (Museo del Prado), un oso (Museo del Prado), un dromedario con dos leones encerrados en clipeos (The Metropolitan Museum de Nueva York/The Cloister col.), dos cuadrúpedos rampantes y círculos tangentes con águilas de alas desplegadas, muy parecidas a las que decoran la mesa del altar de Santa María de Taüll⁴⁶.

La decoración pictórica de los muros de la nave se completa con los falsos cortinajes adornados con medallones que recorren la rampa de la escalera adosada en el lado sur.

Las pinturas altas exhiben escenas de la Vida de Cristo con abundantes figuras en las que destaca un dibujo más cuidado y un colorido más rico. En los paneles colocados por encima de las pinturas bajas se hallan los episodios correspondientes a los Milagros, la Pasión y la Resurrección (las Tres Marías ante el sepulcro, la Curación del ciego Bertimeo, la Resurrección de Lázaro, las Bodas de Caná, las Tentaciones de Cristo en el Desierto, la Entrada de Cristo en Jerusalén, la Última Cena, el Prendimiento, la subida al Calvario, la Oración en el Huerto y la Crucifixión), mientras que por encima de éstos, en los paños de la bóveda, se distribuyen las escenas de la infancia de Cristo (Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los Pastores, viaje de los Reyes Magos, Epifanía, Matanza de los Inocentes, Huida a Egipto y Presentación en el Templo)⁴⁷.

⁴⁴ Tras la última restauración hemos podido comprobar que se trata de lámparas colgadas de tres cadenas o cintas y no de copas como en un principio parecían (NUÑO GONZÁLEZ, Jaime: o. cit., p. 543). Lámparas colgantes similares a éstas acompañan al Pantocrátor de Santa María de Mur y candelabros al de Santa María de Tarrasa. Según el relato apocalíptico «delante del trono arden siete antorchas de fuego, que son los siete espíritus de Dios» (Ap. 4, 5). Aunque el número no coincide es posible que las luminarias pintadas hagan referencia a este pasaje. De hecho, en las enjutas más próximas a la cabeza de Cristo aparecen cuatro lámparas a un lado y tres candelabros al otro, sumando en total siete fuentes de luz.

⁴⁵ Sobre los detalles de estas pinturas, su dispersión y localización actual véase SUREDA, Joan: o. cit., pp. 319-327; GRAU LOBO, Luis A.: o. cit., pp. 87-127; y NUÑO GONZÁLEZ, Jaime: o. cit., pp. 356-370.

⁴⁶ Sobre las pinturas bajas y sus fuentes de inspiración véase GUARDIA PONS, Milagros: *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria), Problemas de orígenes e iconografía*, Soria, 1982 y «Relire les espaces liturgiques...», pp. 94-96.

⁴⁷ Dodds, J.D.: «Wall paintings. Hermitage of San Baudelio de Berlanga (Soria)», *The Art of medieval Spain, a.d. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993, pp. 223-228; DODDS, J.D.: «Hunting for identity», *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 89-100. A pesar de la fácil identificación de las escenas representadas, la organización de éstas no ofrece una lectura que pudiéramos calificar de simple. La disposición de los paneles y el sentido del programa iconográfico está basado en la separación material y funcional de dos sectores claramente diferenciados: la tribuna y la nave. Este particular ha sido convenientemente tratado en GUARDIA,



Figura. 14. San Miguel de Gormaz. Detalle de la bóveda



Figura. 15. San Baudelio de Berlanga. Ballestero cazando un ciervo (Museo del Prado)

En San Miguel de Gormaz las pinturas descubiertas en la nave sólo decoran la mitad anterior de sus muros norte y sur, llegando aproximadamente hasta la puerta de acceso. El muro oriental también debió de decorarse con murales, pero las reformas que se hicieron en esa parte del templo en el siglo XVIII dieron al traste con los mismos⁴⁸. Se distribuyen en tres registros, el inferior, aunque muy perdido, se decoraba con cortinajes similares a los ya descritos en la cabecera, mientras que los dos superiores lo hacen con pasajes del Nacimiento de Cristo, un particular Juicio Final y varias escenas de difícil interpretación (figuras 16 y 17).

En el registro superior del muro septentrional se narran episodios relacionados con la infancia de Cristo, con varias escenas que tienen un desarrollo lineal de fácil lectura, muy parecidas a las que aparecen en la ermita de Casillas de Berlanga. De izquierda a derecha se representa primero la Anunciación, en la que apenas se aprecian algunos trazos del arcángel Gabriel. Le sigue el pasaje de la Visitación con una composición casi idéntica a la de San Baudelio, en la que María e Isabel están acompañadas de un tercer personaje que bien podría ser Zacarías, en cuya casa tiene lugar el encuentro. Después se halla el Anuncio a los Pastores, escena que se desarrolla ante un árbol donde el ángel comunica la buena nueva a dos pastores ataviados con su tradicional indumentaria. Otro elemento vegetal da paso a la escena de la Natividad, con María representada a la manera bizantina, recostada sobre una especie de lecho o mandarla lobulada dispuesta sobre varios niveles de formas curvas. La escena se completa con la figura de San José colocado bajo un arco rematado por torrecillas y soportado por dos columnas con basas y capiteles hemisféricos idénticos a los vistos en San Baudelio, Maderuelo y Santa María de Taüll.

El ciclo de la Infancia de Cristo continúa por el friso alto del muro sur donde aparecen los Reyes Magos a caballo, que son recibidos por Herodes, y a continuación la Matanza de los Inocentes. De nuevo son inevitables los paralelismos compositivos e iconográficos con las pinturas de Berlanga, si bien en el caso de

Gormaz la secuencia se ofrece de una manera más sintética, uniendo en una misma escena el viaje de los Magos y el recibimiento de Herodes.

Las escenas que se disponen en el registro inferior de ambos muros nada tienen que ver con el ciclo de la infancia de Cristo descrito anteriormente. En el lado norte un santo con indumentaria pontifical está cobijado por una estructura almenada formada por un arco rebajado soportado por columnas de capiteles semiesféricos. Al lado se despliega un curioso episodio bélico delimitado por dos torres en cuyo interior se ven varias cabezas que parecen representar a los moradores de una fortaleza o ciudad. Sobre la torre de la derecha asoma un personaje que toca un cuerno, mientras que junto a la de la izquierda se sitúa un ballestero disparando su arma, muy parecido al de San Baudelio. Entre ambos baluartes se enfrentan dos ejércitos a caballo con jinetes pertrechados de cotas de malla, cascos puntiagudos y escudos de cometa, de modo muy similar a los soldados que aparecen en la escena de las Tres Marías ante el sepulcro de Casillas de Berlanga. A modo de hipótesis, sugerimos la posibilidad de que el personaje vestido de pontifical sea el profeta Jeremías y la escena bélica la toma y destrucción de Jerusalén a manos del rey de Babilonia Nabucodonosor⁴⁹. No se puede descartar tampoco que se trate de algún otro pasaje bíblico como la destrucción de Babilonia, los combates escatológicos o algún episodio del *Libro de los Macabeos*.

La escena que viene a continuación, las Tres Marías portando los tarros de perfumes, tampoco arroja ninguna luz sobre el significado del panel precedente, aunque sí puede ser una pista para saber qué temas decoraban el muro oriental, hoy totalmente perdidos. Cabría suponer que todo el testero de la nave recogiera los pasajes relacionados con la Pasión de Cristo, como probablemente también ocurriera en San Baudelio.

Las escenas que se desarrollan en el friso inferior del lado sur muestran una versión sintética del Juicio Final, con el premio que espera a las almas buenas y

Milagros: «Relire les espaces liturgiques...», pp. 89-96. Para la descripción de las pinturas de la bóveda repuestas en sus lugares originales entre 2001 y 2002 véase GONZÁLEZ PASCUAL, Margarita: *La ermita de San Baudelio de Berlanga. Las pinturas de la bóveda: avance de su restauración*, Valladolid, 2001, pp. 31-49.

⁴⁸ En la última restauración se ha descubierto un enlucido blanco más antiguo en el que se pintaron varias cruces patadas. Véase VV.AA.: *San Miguel de Gormaz...*, o. cit., pp. 50, 51 y 139.

⁴⁹ «Escapad, hijos de Benjamín, de dentro de Jerusalén, en Técoa tocad el cuerno, y sobre Bet Queren izad bandera porque una desgracia amenaza del norte y un quebranto grande.» (Jr. 6, 1-2).



Figura. 16. San Miguel de Gormaz. Muro norte de la nave



Figura. 17. San Miguel de Gormaz. Muro sur de la nave

el castigo de las malas. De izquierda a derecha se representa en primer lugar a tres personajes nimbados sobre la misma base de triángulos de vértices vueltos que se veían en el panel del Nacimiento, seguramente nubes o un recurso para dar a entender ambientes sobrenaturales. Están separados por elementos arbóreos con frutos y una torrecilla que aprovecha el espacio libre que hay bajo la saetera. Se trata de una particular evocación del Paraíso según patrones bizantinos que es única en el románico hispánico. Los tres personajes representan a los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob que recogen en su seno las almas de los bienaventurados⁵⁰. Al lado de esta escena aparece la *psicostasis*, con San Miguel pesando las buenas y malas acciones, acompañado del diablo que trata de inclinar la balanza de su lado⁵¹.

A la derecha destaca la original representación de los castigos infernales que parece inspirada en modelos miniados⁵². Leviatán, bajo forma de dragón, engulle a un condenado al tiempo que describe con su cuerpo un enorme círculo en el que se aloja la espeluznante figura de Satán encadenado a un mástil mientras devora el alma de un impuro. Alrededor del gran reptil otros más pequeños acechan a un hombre y a una mujer (dos adúlteros) y un cánido rojo se coloca junto a su cabeza, seguramente el can Cerbero que vigila las puertas del Infierno. Otro diablo porta en un recipiente las almas de otros condenados con las que se dispone a alimentar a la Bestia⁵³.

Para concluir con esta comparativa entre los tres conjuntos debemos señalar que, además de las coincidencias observadas en lo referente a su temática e iconografía, es evidente el gran paralelismo que guardan tanto en las composiciones, como en la gama cromática, dibujo, fondos, arquitecturas y cenefas. Los colores predominantes son los rojos, amarillos, ocre, gri-

ses-azulados, es decir, tonos terrosos, en principio no demasiado difíciles de conseguir.

Por lo que respecta a las figuras, la tipología de los rostros de los tres conjuntos es muy parecida. Componen un pequeño mechón vertical sobre la frente en los personajes masculinos y una manera relativamente similar en el trazado de los rasgos de la cara. Estas particularidades se observan también en el primer taller de Santa María de Taüll. Las divergencias se acentúan en el caso de los rostros femeninos, como se puede ver en la Virgen del ábside catalán y en la Epifanía de Maderuelo.

LA DIFUSIÓN DE LOS MODELOS POR ÁREAS LIMÍTROFES

A la hora de establecer la autoría de estos murales es imposible ignorar las relaciones que mantienen con algunas pinturas ribagorzanas. Es evidente la existencia de similitudes entre los tres conjuntos castellanos y las pinturas de Santa María de Taüll, de tal modo que la relación de dependencia existe, aunque hay que justificarla más por compartir un horizonte artístico similar que por una identidad de manos⁵⁴. Las diferencias entre estas obras nos parecen suficientes para desterrar la idea de un único responsable para todas ellas. Yarza ya apuntó en su día que el maestro que decoró el ábside de Santa María de Taüll se encuadraba en una corriente calificada de italo bizantina, si bien matizó que aunque la relación con el norte de Italia existía, el bizantinismo estaba mucho más diluido. Incidía además en la posibilidad de que no fuera una relación directa sino más bien el resultado de una segunda generación de pintores, quizá ya catalanes o seguidores de maestros italianos que acomodaron el lenguaje más clásico de Lombardía con las tendencias geometrizarantes propias del arte catalán de la época.

⁵⁰ BASCHET, Jérôme: *Le sein du Père*, París, 2000.

⁵¹ Sobre este tema véase YARZA LUACES, Joaquín: «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 119-155; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino: *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003 (<http://www.tdx.cesca.es>), pp. 186-217, y «La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica», *Codex Aquilarensis*, 24, 2008, pp. 65-97.

⁵² Véase GUARDIA, Milagros: «Enluminure et peinture murale du nord au sud des Pyrénées: la syntaxe ornementale et ses thèmes», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII (2006), p. 191; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino: «La balanza como instrumento escatológico...», o. cit., pp. 72-73, señala la dificultad para encontrar paralelos cercanos en los que aparezcan los tres patriarcas y Satán como señor de los infiernos. El mismo autor pone como ejemplos la portada de San Tróximo de Arles (Francia) y el Juicio Final de la contrafachada de San Miguel de Oleggio (Novara, Italia).

⁵³ ÁVILA JUÁREZ, Antonio de: «El ciclo escatológico de las recientemente descubiertas pinturas románicas de San Miguel de Gormaz (Soria)», *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXI, nº 323 (2008), pp. 294-301.

⁵⁴ GUARDIA PONS, Milagros: «Museo del Prado», o. cit., pp. 403-406.

Un taller integrado por seguidores de este primer maestro de Santa María de Taüll o quizás un maestro local conocedor de los conjuntos pirenaicos pudo ser el responsable de los murales castellanos⁵⁵.

La presencia de estos pintores en la Meseta contribuyó a crear una especie de escuela regional marcada por unos recursos estilísticos peculiares y por el empleo de unos repertorios comunes que fueron combinando según las necesidades. El fenómeno pudo ser más amplio de lo que nos indican los tres ejemplos analizados, pues la nómina de testimonios vinculados a este ambiente artístico se va incrementando en los últimos años con nuevos descubrimientos, completando así un panorama todavía muy fragmentado. En la mayoría de los casos se trata de vestigios parcos y distantes, si bien ponen de manifiesto la expansión de un modo estilístico común que se impuso en torno al primer tercio del siglo XII.

En la cabecera de la ex colegiata cántabra de San Martín de Elines se conservan las pinturas de dos santos (seguramente apóstoles) que sujetan con una mano velada un libro (figura 18). Al menos una de las figuras iba cobijada por un arco del que sólo quedan los restos de un capitel semicircular muy parecido a los vistos en los tres conjuntos castellanos y en Taüll⁵⁶. Por otra parte, la figura del apóstol superior guarda un gran parecido con una pintura del mismo momento procedente de la provincia de Cuenca que se custodia en una colección particular de Lausana (Suiza). El panel, que fue arrancado de su emplazamiento original durante la Guerra Civil, se decora con un gran círculo o medallón en el que se aloja el busto de un santo portador de un libro⁵⁷. Fuera de ese círculo se extiende un fondo ornamental de falsa sillería casi idéntico a los vistos en las estructuras arquitectónicas que aparecen en los conjuntos de Soria y Segovia.



Figura. 18. San Martín de Elines. Pinturas del ábside

En ese mismo ambiente encaja también el mural procedente de la iglesia burgalesa de San Miguel de Tubilla del Agua que se custodia en una colección particular de Barcelona⁵⁸. Se trata de una bella com-

⁵⁵ YARZA LUACES, Joaquín: «Un cycle de fresques romanes...», o. cit., pp. 137-139.

⁵⁶ SUREDA, Joan: o. cit., pp. 339-340; GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel: «San Martín de Elines», *Enciclopedia del Románico en Cantabria. Campoo. Los Valles*, tomo III, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1464-1467. Sobre el tipo de capitel que tratan de imitar estos pintores véase YARZA LUACES, Joaquín: «Un cycle de fresques romanes...», o. cit., pp. 137 y 138.

⁵⁷ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, cat. n.º 2; CAMÓN AZNAR, José: *Pintura medieval española*, Madrid, 1966, p. 110; y SUREDA, Joan: o. cit., p. 328.

⁵⁸ La capa superficial de estas pinturas se arrancó en 1957 y pasó a una colección privada de la capital condal, mientras que la base de preparación con las improntas de las figuras permaneció en la iglesia algunos años más hasta que un equipo del Museo de Arte de Cataluña dirigido por Luis Iglesias también la arrancó. Actualmente se expone en el Museo Frederic Marès junto a varios elementos esculpidos procedentes del mismo templo. Una aproximación a los restos del templo en ILARDIA GÁLLEGO, Magdalena: «Iglesia de San Miguel», *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Burgos I*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 547-550. Para las pinturas véase TEROL, E.: «Nuevos descubrimientos de pinturas murales en Castilla», *Arte Español*, IX (1928-29), pp. 494-495; GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura románica en Castilla*, Madrid, 1954, p. 22; SUREDA, Joan: o. cit., pp. 340-341; AINAUD DE LASARTE, Joan: «Mestre de Santa Maria. Decoració mural (fragments)», *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 173-174; y BARRÓN GARCÍA, Aurelio: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, 1998, pp. 132-136.

posición en la que se puede ver a dos arcángeles, uno de ellos con escudo almendrado, que clavan sus lanzas en las dos cabezas de un dragón que yace a sus pies. Algunos rasgos comunes con las pinturas anteriormente descritas se aprecian en el tratamiento de los rostros, en el plegado inferior de los ropajes y en el fondo con tres franjas coloreadas.

En los últimos años se han unido a este elenco de obras castellanas dos nuevos testimonios que pueden completar un poco más este panorama. Nos referimos a las pinturas murales de la ermita de San Martín de Ávila y a la *Maiestas Mariae* de la colección Leva de Madrid. En el primer caso se trata de un templo románico de tres naves, muy alterado por las reformas llevadas a cabo entre los siglos XIV y XVIII⁵⁹. En las obras realizadas en 2001 se descubrieron en los testeros de las naves laterales los restos de unas pinturas románicas que fueron tapadas en parte por otras del siglo XVI, dejando únicamente a la vista la decoración de la parte superior de los muros⁶⁰. El extraordinario hallazgo pone de manifiesto la expansión hacia zonas más meridionales del estilo y manera de hacer vistos en el entorno de Berlanga, Gormaz y Maderuelo. Las similitudes son sorprendentes no sólo por la gama cromática empleada, sino también por los motivos representados.

En ambos testeros se abren saeteras rectangulares decoradas con roleos vegetales muy parecidos a los que hay en San Baudelio y en el arco triunfal de Gormaz⁶¹. La greca que corona el muro marcando la inclinación de la cubierta se repite también en la ermita berlanguesa y en la bóveda de Santa María de Taüll. Pero donde mejor se aprecia el paralelismo con los otros conjuntos es en las estructuras arquitectónicas representadas en ambas naves. En el lado del Evangelio vemos una muralla jalonada por torres rematadas en cúpulas gallonadas y en el de la Epístola una construcción o puerta de muralla formada por dos torres cilíndricas unidas por una especie de frontón triangular que recuerda a la estructura que cobija a la escena de la Curación del ciego de San Baudelio de Berlanga

y al edificio con varias cabecitas en su interior que aparece en las pinturas de Maderuelo. Mucho más sorprendente es el ciervo representado en el lado del Evangelio que copia literalmente al que aparece en las pinturas bajas de San Baudelio (figura 19). La postura del animal, los detalles anatómicos y la estructura de la cornamenta son idénticas a los del animal herido por el ballestero de la ermita soriana. La única diferencia está en la utilización del color negro para el trazado del dibujo y el coloreado de la cornamenta que en el ejemplo soriano es blanca.

De procedencia desconocida es un panel custodiado en la colección Leva de Madrid en el que se representa una *Maiestas Mariae* sobre un fondo blanco salpicado de estrellas rojas⁶². La composición está forma-



Figura. 19. San Martín de Ávila. Detalle de las pinturas del lado del Evangelio

⁵⁹ GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Ávila*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 209-210.

⁶⁰ «Pinturas murales de la cabecera del Evangelio y de San Andrés de la Ermita de San Martín (Ávila)», *Castilla y León restaura 2000-2004*, Valladolid, 2004, pp. 209-216.

⁶¹ Durante las obras de restauración de la ermita de Gormaz se encontraron varias piezas del primitivo arco triunfal que aún conservaban restos de policromía. Gracias al hallazgo de estas piezas se ha podido reconstruir dicho arco que es de forma ultrasemicircular. Véase VV.AA.: *San Miguel de Gormaz...*, o. cit., pp. 42 y 174.

⁶² MANZARBETIA VALLE, Santiago: «Un mural románico inédito en la Colección Leva», *Anales de Historia del Arte*, 15 (2005), pp. 7-28; y «Colección Leva. *Maiestas Mariae*», *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 355-363.

da por dos ángeles erguidos que portan una mandarina tricolor presidida por las figuras de la Virgen entronizada y del Niño sentado en su regazo. María viste túnica rojiza, manto azulado y un velo ceñido sobre su cabeza enmarcando el rostro. En su diestra porta una flor de tres pétalos. El Niño, ataviado con saya azul y brial rojo, extiende su mano derecha mientras que con la izquierda sujeta el Libro de la Vida (figura 20).



Figura. 20. *Maiestas Mariae* de la Colección Leva (Foto: Xavier Esparza San Juan)

Existen en estas pinturas detalles formales que remiten también a los murales de Soria y Segovia. La composición de los rostros con el singular trazado de ojos, cejas, nariz y boca, el diseño de los plegados con la forma tan particular de rematar los plisados de las túnicas y el tratamiento de las alas de los ángeles son aspectos que muestran una clara afinidad con Berlanga, Gormaz y Maderuelo. Llama la atención el extraordinario parecido que guarda la cabeza tocada de María con la de las figuras de la Virgen y de las Tres Marías que aparecen en los tres conjuntos castellanos. Lo mismo ocurre con las espirales que se forman en la parte superior de las alas, un detalle presente en los citados murales pero ausente en los catalanes⁶³.

A la vista de los casos analizados, parece claro que nos hallamos ante un horizonte artístico común en el que se rastrea la actividad de un grupo de talleres integrados por manos diferentes pero que comparten un ideario estilístico común. En algunos casos parece clara la participación de un mismo taller en templos relativamente próximos, como ocurre con los tres ejemplos castellanos aquí analizados. En otras ocasiones se trata de restos parciales en los que se percibe la herencia de esta manera de hacer, con similitudes formales pero con diferencias en la ejecución. Da la impresión de que las pinturas conservadas en la Meseta no son más que retales de un fenómeno que tuvo una gran aceptación en toda la región y que lo que hoy podemos contemplar es sólo la punta de un iceberg que poco a poco vamos descubriendo.

⁶³ Este detalle parece inspirado en las miniaturas de los beatos. Véase MANZARBEITIA VALLE, Santiago: «Colección Leva», o. cit., pp. 359-360.

