Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA
JUNTA DE ANDALUCIA

La presente colección bibliográfica digital está sujeta a la legislación española sobre propiedad intelectual.

De acuerdo con lo establecido en la legislación vigente su utilización será exclusivamente con fines de estudio e investigación científica; en consecuencia, no podrán ser objeto de utilización colectiva ni lucrativa ni ser depositada en centros públicos que la destinen a otros fines.

En las citas o referencias a los fondos incluidos en la investigación deberá mencionarse que los mismos proceden de la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife y, además, hacer mención expresa del enlace permanente en Internet.

El investigador que utilice los citados fondos está obligado a hacer donación de un ejemplar a la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife del estudio o trabajo de investigación realizado.

This bibliographic digital collection is subject to Spanish intellectual property Law. In accordance with current legislation, its use is solely for purposes of study and scientific research. Collective use, profit, and deposit of the materials in public centers intended for non-academic or study purposes is expressly prohibited.

Excerpts and references should be cited as being from the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife, and a stable URL should be included in the citation.

We kindly request that a copy of any publications resulting from said research be donated to the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife for the use of future students and researchers.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife
C / Real de la Alhambra S/N. Edificio Fuente Peña
18009 GRANADA (ESPAÑA)
Tel. (+ 34) 958 027 944
(+ 34) 958 027 945
Fax. (+34) 958 210 235
biblioteca.pag@juntadeandalucia.es

ALGUNAS OBSERVACIONES EN TORNO A LA ERMITA DE SAN BAUDELIO DE CASILLAS DE BERLANGA

POR

JUAN ZOZAYA

EN el año 1969 fuimos destinados a Soria a su Museo Provincial. Por diversas circunstancias nos fue imposible comenzar a trabajar sobre la ermita de San Baudelio de Casillas hasta 1972, año en que obtuvimos la colaboración del dibujante D. José Ignacio Latorre Macarrón, y con el cual realizamos la toma de datos referida a las plantas y secciones que aquí presentamos [1].

La ermita, como es bien sabido, se encuentra a unos 8 kms. al S. de Berlanga de Duero, provincia de Soria, (localizable en la hoja n.º 405 "Berlanga de Duero" del mapa 1:50.000 del I. G. C.), en una zona de vaguadas abruptas que dan al valle del río Escalote, afluente de la margen izquierda del Duero, apta para el cultivo de cereales, con abundante caza y pesca.

Actualmente se encuentra unida por una carretera asfaltada, ramal de la que que une a Berlanga de Duero con la Riba de Escalote, entre los pueblos de Casillas y Caltojar.

La ermita (Lám I, a) es bien conocida de los estudiosos del mozárabe y del románico, por estar emparentada por una parte con la arquitectura mozárabe y

[1] Los dibujos presentados se deben a D. José Ignacio Latorre Macarrón, siendo realizados a escala 1:20. A poco de iniciar nosotros nuestro trabajo en San Baudelio de Berlanga coincidió el comienzo de los trabajos de nuestro buen amigo y compañero D. Luis Caballero Zoreda conducentes a su Tesis Doctoral sobre Melque. Su trabajo, más dedicado y continuo que el nuestro, se encuentra en un estado más evolucionado que el que aquí se presenta al lector. Los cambios de impresiones con nuestro compañero han sido valiosísimos para el desarrollo del presente trabajo. A él nuestro mayor agradecimiento.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

la pintura de este período y, por otro, con las pinturas románicas que adornan su interior y que pertenecen al ciclo Maderuelo-Castillejo de Robledo.

Sobre su arte de época mozárabe han escrito en varias ocasiones diversos autores. Especialmente hemos de destacar a Lampérez [2], Gómez-Moreno [3], Post [4], Cook [5], Sánchez Cantón [6] y Camón Aznar [7], por citar los nombres más conocidos entre nosotros. Recientemente Ortego [8] ha publicado un artículo de divulgación, especie de resumen de algunos de los anteriormente citados.

La magistral opinión de Gómez-Moreno ya señaló, pensamos que con gran acierto, la fecha probable de construcción [9] de esta edificación. Sin embargo, a nuestro juicio, hoy es necesario seguir su obra con una reevaluación de nuestros monumentos arquitectónicos mozárabes, realizando estudios particulares de cada una de las edificaciones afectadas sin que por ello se signifique necesariamente una opinión encontrada con la del maestro granadino. Es en este sentido que debe entenderse esta aportación, que en este momento se presenta como especie de "primicias" de un trabajo más amplio que en su día esperemos se complete con excavaciones que describan la estructura del monasterio [10].

Tres problemas vemos en relación con la ermita: uno, el de sus antecedentes, que parecen poder centrarse en la cueva; segundo el de su arquitectura, su metrología y modulación y proporciones y tercero el problema de la decoración mozárabe, sus paralelismos y cronología general del edificio, estableciendo la relación entre ambos para proceder a la cronologización del mismo. En este trabajo trataremos de explicar algunas de nuestras conclusiones provisionales.

Como es sabido, la ermita asentada sobre roca calcárea, se compone de dos rectángulos adosados, uno menor que el otro, prolongación de éste, que constituye el ábside (Lám. III, a y Fig. 2). En el volumen mayor se aloja una tribuna sobre columnas y arcos de herradura (Lám. II, b y Figs. 6, 7 y 8), de dos naves trans-

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

---

2. V. Lamperez y Romea: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media.* Madrid, 1908, pp. 249-252.

3 M. Gómez-Moreno: *Iglesias Mozárabes,* Tomo I, Madrid, 1919, pp. 309-390 y figs. correspondientes.

4 W. Ch. Post: *A History of Spanish painting,* V. I, Cambridge, 1930, p. 209.

5 W. S. Cook: *Las pinturas románicas de San Baudelio de Berlanga* en Goya, 7 (1955), pp. 2 a 11.

6 F. J. Sánchez Cantón: *Seis fragmentos de la decoración mural de San Baudelio de Berlanga en el Museo del Prado* en Celtiberia, 18 (1959) pp. 163-170 y VIII láms.

7. J. Camón Aznar: *Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga* en Goya, 26 (1958) p. 76 y ss. *Idem*: *Arquitectura española del siglo X mozárabe y de repoblación* en Goya, 52 (1963) p. 206 y ss.

8 Teógenes Ortego: *Monumentos Nacionales Sorianos: La Ermita mozárabe de San Baudelio de Berlanga de Duero,* en *Revista de Soria,* VI (s. a.), pp. 21-36 (s. n.).

9 M. Gómez-Moreno: *Op. Cit.,* p. 320 y *Ars Hispaniae,* Vol. III, p. 387. Madrid, 1957.

10 El hallazgo accidental de una necrópolis cuya existencia se sospechaba fundamentalmente, ha conducido a su excavación por el Dr. D. Alberto del Castillo. Esperamos su próxima publicación.

versales o tramos, con un camarín avanzado y cinco laterales. La techumbre, a cuatro aguas, se sostiene mediante una columna de la cual salen ocho nervaduras que se convierten en sendos arcos de herradura (Lám. III, b y Fig. 4). La ermita se encuentra adosada, por su esquina S. O. a una cueva labrada en la roca (Lám. I, b y Fig. 1).

La cueva. — Debió ser la base del monasterio, quizá como eremitorio para el Santo que dio origen al nombre de la ermita. La cueva consiste en un pasadizo que se extiende desde el lateral S. O en ángulo sensiblemente recto al eje mayor de la ermita. Tras 3,20 ms. de recorrido con 1,07 de ancho medio se bifurca con un ramal muerto al O. y otro al E., de un metro de longitud en su eje, que da acceso a una sala de forma aproximadamente triangular en planta, en la cual los lados correspondientes a sus dos catetos han sido cuidadosamente retallados, mientras que el lado correspondiente al de la hipotenusa no ha sido acabado. En el ángulo E. hay una abertura, con arco de herradura (Lám. II, a) y que permite el acceso a otro pequeño pasillo. De centro de puerta a centro de puerta mide 4,77 ms.

El arco de herradura citado presenta sus impostas, pero no presenta más vano que el del arco propiamente dicho. Mide 0,84 ms. de diámetro, tiene una altura total de 1,34 y la prolongación de la herradura es de 1/4 del radio, al hacerlo en 30 cms. (Fig. 1).

El pequeño pasillo al cual da acceso es de forma irregular. Notable en él es la existencia de dos pequeños orificios para poner lucernas y permitir iluminación y orientación a quienes entrasen en la gruta (Fig. 1, señalados con los núms. 2 y 3). Ambos alinean perfectamente el camino desde la boca de la zona del pasillo de entrada con este pequeño descansillo que mide 2,30 m. de longitud. Contiguo a él estaba una saleta de forma romboidal, de la cual se encuentran bien retalladas las paredes contiguas a la entrada, así como la pared oriental, que sigue una dirección E-O. El resto de la cámara tiene sus paredes bastante bien definidas, pero no rematadas. Mide 4,84 ms. en el eje mayor y 2,63 en el menor. Sus lados son de 3,70; 2,50; 2,50 y 5,15 ms. Caracteres destacados de esta habitación son la existencia de una especie de cubeta de forma arriñonada tallada en el suelo (señalada con el n.º 1 en la Fig. 1). Mas notable es quizá la existencia de un pequeño nicho absidal, a modo de pequeña hornacina, a un nivel de mayor altura que el del suelo (sección a-a'). La existencia de esta hornacina es importante ya que señala una orientación que será seguida posteriormente en la construcción de la iglesia. Como se puede observar en la sección antes mencionada es dable afirmar que la altura del techo (1,34 m.) es aproximadamente la pensada origi-

JUNTA DE ANDALUCIA CONSEJERIA DE CULTURA Patronato de la Alhambra y Generalife

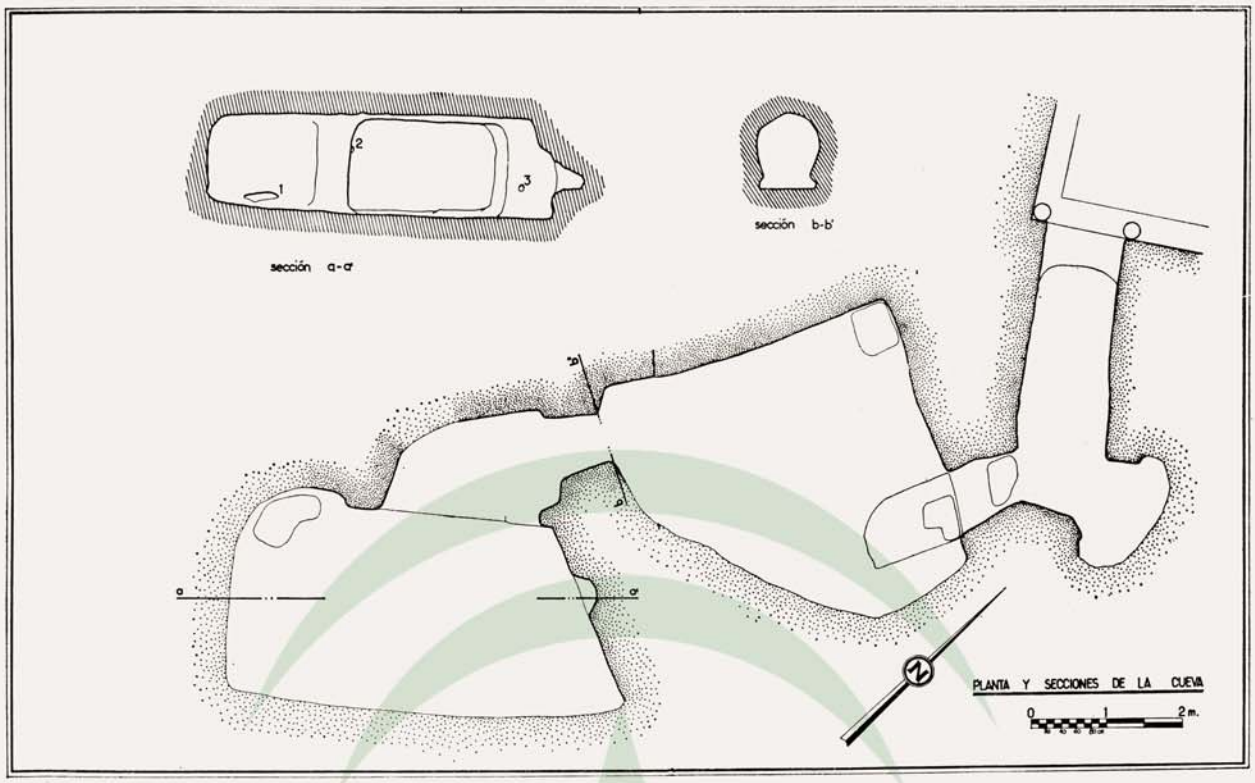


Fig. 1.—Planta de la cueva. Alzado del arco tallado en la roca. Alzado del oratorio (sección a-a').

nalmente, pues se encuentra bastante bien terminada. En el centro, encima e inmediatamente delante del umbral, se encuentra pintada una especie de rueda radiada, a modo de crismón, pero que estimamos de cronología insegura y difícil adscripción.

En principio parece que esta cueva ha de ponerse en relación con tantas otras ya conocidas de tipo visigodo, tanto existentes en Cantabria, Rioja, País Vasco como en la zona de Quintanilla de las Viñas y Duratón [11]. Algunas quedaron en iglesias rupestres o simples eremitorios, pero otras evolucionaron posteriormente, como San Millán de la Cogolla o quizá Santo Domingo de Silos [12] y Quin-

[11]. Para una visión general del estado de la cuestión respecto a España véase Th. Hauschild y H. Schlunk: *Die Hohenkirche bei Cortijo de Valdecanales* en MM. 11 (1970) pp. 223-229. La tendencia a edificaciones de tipo rupestre en la zona mediterránea parece ser bastante común en esta época, con perduraciones curiosas. Véase: Patrick Piboule: *Un habitat souterain fortifié du Moyen Age: les souterrains amenagés du Chatelleranfais* en *Archéologie Medievale*, 1, pp. 241 y ss. (1971).

[12].Véase el plano publicado en el Catálogo de la Exposición "*Silos y su época*", Madrid, 1973.

tanilla de las Viñas [13], ambas en la provincia de Burgos. Es decir, forma parte de un mundo que ocupa la zona de la cornisa cantábrica, la Rioja, cuenca del Duero, posiblemente cuenca alta del Tajo y llega a Jaén, con una notable arquitectura rupestre, base en algunos casos de monasterios que tienen posterior desarrollo. Por ello pensamos que de la gruta nacería el monasterio que originó la ermita.

La Arquitectura. Metrología y modulación.—El problema de la metrología aplicada a la cronologización de monumentos ha sido ya estudiado por D. Félix Hernández [14] siendo ésta una ocasión feliz para ofrecer en especial este capítulo, con ocasión de su homenaje.

En principio se trata de ver la pervivencia de un sistema de medidas y la pervivencia o variaciones sobre un sistema modulatorio, en caso de existir éste.

Por ello conviene desglosar el apartado en dos secciones. La primera ha de ser, por ser base, la metrológica.

Aceptando en principio la fecha propuesta para el monumento por Gómez-Moreno [15] hemos dado en trabajar asumiendo como hipotética la existencia de un "codo" como base. Dicho codo debía estar en la vecindad de los 50 cms. si aceptamos una evolución del codo mayor de 57 ó 51 cms. a los 47 cms. del codo menor o *maᶜamunī*, y, por lo tanto, debía ser factible encontrar una unidad de aproximación a las medidas que acabamos de expresar [16]. El sistema de confirmación se vería posteriormente al comparar las medidas obtenidas con los sistemas modulares conocidos y el grado de relación entre los elementos proporcionales de base.

Para esto fue necesario empezar por las medidas generales del monumento, partiendo de considerar la figura de planta como es en realidad: un trapecio irregular (Fig. 2), para asumir después la hipótesis de que fuese teóricamente un rectángulo modificado en el replanteo del edificio. En realidad se hubo de asumir esto por partida doble, al tratarse, en planta, de dos rectángulos adosados, hecho más notable en la realidad, al comprobarse que, por errores de replanteo, el eje de uno no era la prolongación del otro. Ello explicará las diferencias dimensionales de un lado a otro, que damos en el cuadro n.º 1.

---

[13] Sobre el problema de Quintanilla de las Viñas, v. F. JUSTO PÉREZ DE URBEL: *Historia del Condado de Castilla,* T. I, Madrid, 1945 pp. 368-369. Ultimamente ha tratado el tema J. FONTAINE: *Art Prerroman Hispanique*: Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-Vire, 1973, pp. 505-209.

[14] F. HERNÁNDEZ: *El codo en la historiografía árabe de la mezquita de Córdoba,* Madrid, 1964.

[15] M. GÓMEZ-MORENO: *Op. cit.,* p. 320; "...entonces, en los primeros decenios del S. XI sería posible que un monasterio se organizase con cierta seguridad en los contornos". No relaciona, sin embargo, el edificio con las pinturas, que da como posteriores. (p. 319).

[16] F. HERNÁNDEZ: *Op. cit.,* p. 78.

Vemos entonces que una medida común, la del grosor de la columna, y que podría dar un valor común. Sin embargo, podemos apreciar la necesidad de una medida base para medir el grosor de la columna central, que no será otra que el radio, que resulta teóricamente identificable con un codo, y, por lo tanto, fundamental para todo el edificio, con su cadena de múltiplos y submúltiplos, que posteriormente veremos los resultantes que dan.

En consecuencia podemos considerar, a partir de una serie de medidas tomadas (ver cuadro 2) que el valor del codo se puede estimar, aproximadamente, en 0,499 ms. con oscilaciones necesarias para reajustar el replanteo. Estas oscilaciones pueden apreciarse en el cuadro n.º 3.

Ello permite establecer dos hechos fundamentales para comprender el monumento desde el plano arquitectónico:

a) establecimiento de una cuadrícula señalada a la medida media cuadrada. Es decir: a cuadros de 0,499 × 0,499 ms.

b) elaboración de ritmos de repetición de accidentes dentro de la topografía interior y exterior del monumento, mediante el uso de la citada cuadrícula.

Estos ritmos pueden establecerse no sólo en planta, sino también en alzado, y cuya demostración más fehaciente consiste en superponer la trama al alzado, quedando explicados diversos puntos base para la comprensión del edificio. Más aún, superponiendo (si bien ésto lo explicaremos más detalladamente más adelante) el alzado por su sección mayor a la planta, de manera que la columna central arranque del intradós del arco de la puerta, una serie de coincidencias entre una y otra vienen a explicarnos, entre otras cosas, que, efectivamente, la trama que justifica la metrología de la planta justifica también la del alzado y, por lo tanto, el esquema modulatorio (Ver cuadro n.º 4).

Por lo tanto se pueden apreciar diversas coincidencias. Estas se pueden concretar en que ciertamente tanto el alzado como la planta se corresponden a un mismo programa, que indudablemente ha sido premeditado y obedece a una misma serie de normas constructivas y programáticas comunes a una misma época.

Efectivamente, la trama correspondiente a la Ermita de San Baudelio nos da dos coordinadas básicas para comprender la sistematizción constructiva: la necesidad de un sistema proporcional válido tanto para planta como para alzado y que a su vez conjugara las dos plantas ensambladas del cuerpo principal de la ermita y su ábside. Si aceptamos el valor dado anteriormente de 0,499 cms. para un codo obtenemos un valor de 31 codos en longitud y de 19 codos en anchura, con un grosor de muros de 2 codos, correspondiente al diámetro de la columna central, como anteriormente se mencionó. Igualmente podemos apreciar que la

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

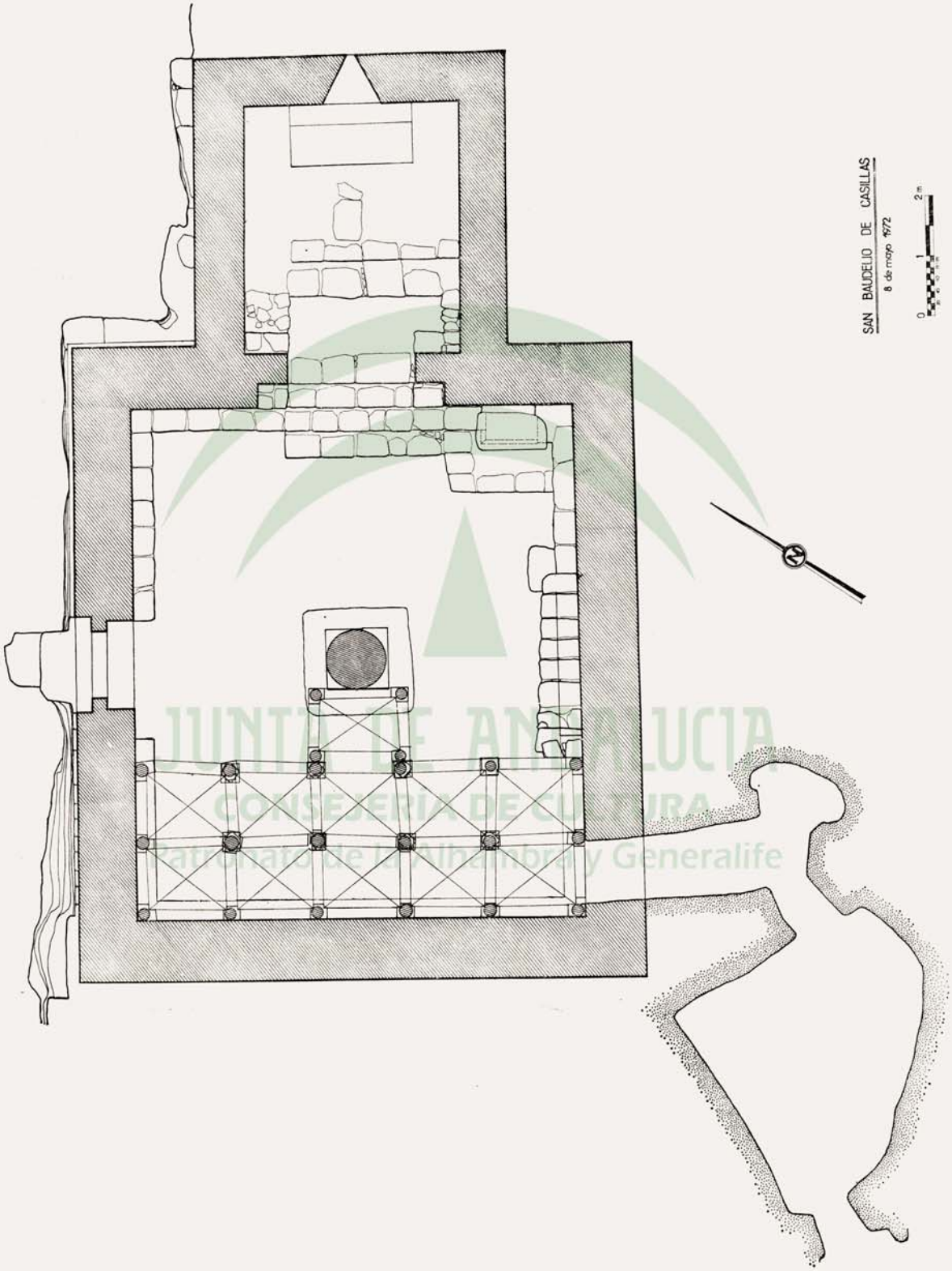


Fig. 2.—Planta de la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

transición del rectángulo mayor al menor se produce a los 20 codos, terminando a los 22, donde comienza el muro interior del ábside.

Por otra parte estas líneas de la trama nos van dando las líneas maestras de alineación de las columnas y, por lo tanto, de las naves y de las crucerías de sus bóvedas, al igual que el centro de la columna. Lo mismo ocurre con otros ritmos.

Esto que acabamos de citar se confirma con los inicios del estudio del sistema modular de San Baudelio.

El esquema seguido ha sido bastante simple. Partiendo del rectángulo básico mayor se ha buscado establecer la división del interior de cada uno de los rectángulos menores mediante los ejes longitudinal y transversal del rectángulo. Igualmente se trazaron las diagonales que pasando por el centro unen a cada uno de sus ángulos, para, posteriormente, delimitar las diagonales que o bien unen los diversos centros de fuste con el centro de la columna central o unas series de centros entre sí, efectuando sus prolongaciones para, posteriormente, aplicando principios de simetría, buscar las diagonales inversas, analizando sus puntos de ataque sobre los muros.

Mediante las aplicaciones de la sistemática que acabamos de mencionar es dable encontrar, por ejemplo, puntos como el del arranque de la escalera que da acceso a la tribuna (uno de los problemas pendientes en el análisis de San Baudelio) (Fig. 8), arranques en la pared de diversos escalones de la misma, en alguno de los casos explicados por la coincidencia de diagonales y transversales al eje longitudinal en el mismo punto. Otras resultantes de la intersección de diagonales con los muros son, por ejemplo, las jambas interiores de la puerta principal, las jambas del arco triunfal, y el recodo del primer esquinazo de dicho arco. Igualmente, resulta de este sistema la esquina de la plataforma sobre la cual se asienta el altar del lado de la Epístola. Por su inverso sale la esquina que señala la indudable existencia de otro simétricamente dispuesto al lado del Evangelio. En fin, por este procedimiento se explican perfectamente los diferentes accidentes topográficos del interior de esta nave.

Esta explicación no sólo se refiere, naturalmente, a un sistema de diagonales, sino también, al de una retícula de líneas transversales que surgen uniendo los puntos de ataque de las diagonales citadas anteriormente con sus puntos simétricos del lado opuesto, así como uniendo los puntos de intersección de unas diagonales con otras, siempre que dichos puntos formen ángulo recto, obteniéndose así una serie de rectángulos proporcionados a composiciones de adición de rectángulos o de

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

ampliaciones de los mismos de manera proporcionada; se aprovechan dos propiedades de los rectángulos: la aditiva y la distributiva.

Mediante este procedimiento se explica, por ejemplo, la distribución de naves, y cómo caben siete naves transversales, exactamente, dentro del recinto del rectángulo mayor. Igualmente se explica mediante esta sistematización la situación de los puntos de intersección (hablamos siempre referidos a la planta) de las nervaduras de las bóvedas esquifadas de debajo de la tribuna, los haces de los capiteles, los centros de los fustes de la tribuna, la delimitación de la zona del sotobanco que corre a lo largo de la parte posterior de la sala, la delimitación, no muy lograda en la práctica, de la zona de la base del altar, la delimitación de la plataforma del altar del lado de la nave de la Epístola y la del altar, hoy inexistente, del lado del Evangelio, zona de la plataforma sobre la que asienta la columna central, delimitación de la zona del primer peldaño de la escalera, y del saliente máximo dable en el peldaño superior de la citada escalera que da acceso a la tribuna (Fig. 3).

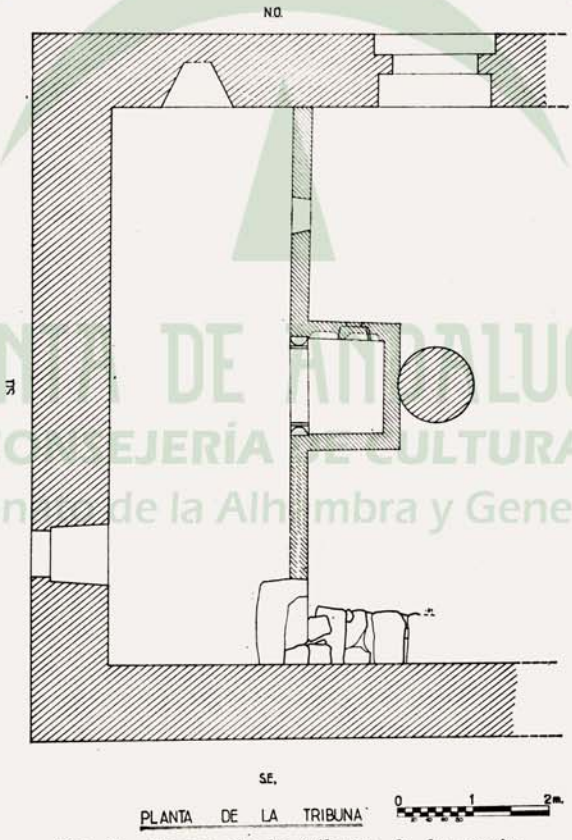


Fig. 3.—Planta de la tribuna de la ermita.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

La aplicación de este sistema al ábside nos explica el mismo mediante una composición de nueve rectángulos proporcionales adicionados, resultantes de prolongar diagonales y paralelas y transversales a esta zona, réplica del esquema de la gran sala.

Este sistema de nueve rectángulos, aparentemente unidos, es en realidad la ordenación de un sistema originado en 36 rectángulos diferentes. Este es uno de los diversos modos de hacerlo, estando presentes otros seis sistemas, todos basados en el mismo sistema para lograr una reducción de formas a cinco de ellas, en un caso, o a cuatro de ellas en los restantes casos. Ello explica la multitud de combinaciones posibles, todas relacionadas proporcionalmente entre sí y que nos explicarán no sólo la existencia de las líneas axiales y simétricas que determinan los accidentes de nuestro monumento, sino también los múltiples modos factibles de establecer la sistematización de las diversas plantas posibles del edificio según se busque la nivelación. Fundamentalmente una de las plantas explicadas es la que hay a nivel de trompas y de techumbre, aparentemente diferente e inex-

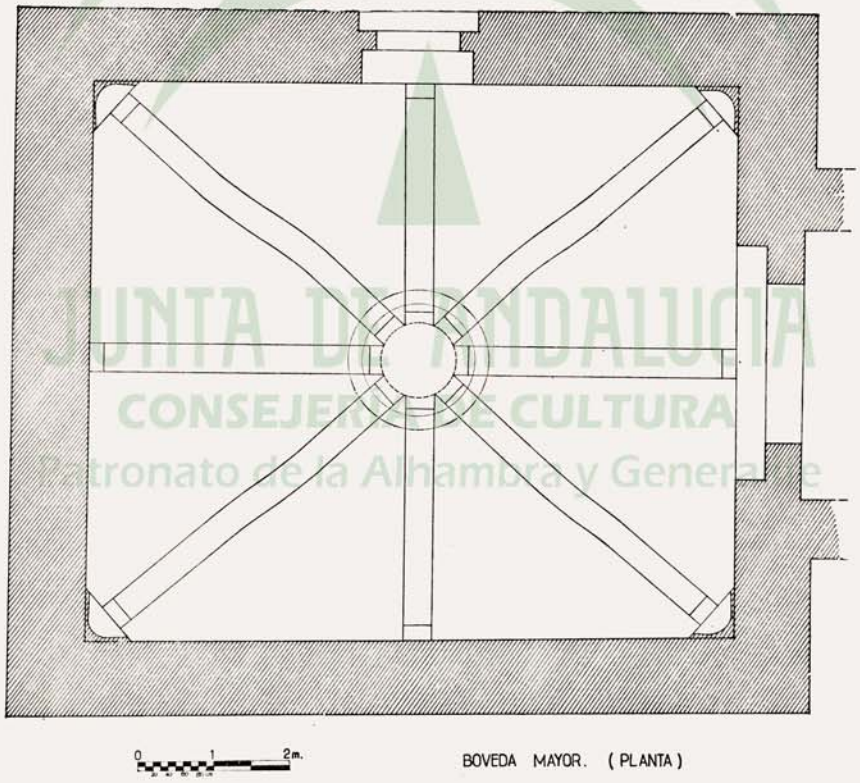


Fig. 4.—Planta de las nervaduras de la techumbre principal.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

plicable por su "originalidad", no siendo más que una variante de los sistemas que acabamos de citar (Fig. 4). Posteriormente nos referiremos al sistema modular a que pertenecen todos, y, que, en definitiva, es lo que vale para unificarlos y relacionarlos.

Pero esta trama que hemos visto surgir no sólo es válida para la planta del edificio. Es igualmente válida para el alzado (Figs. 6, 7 y 8), y su superposición de planta-alzado es igualmente importante, pues la trama resulta de una coherencia notable en su correlación. La superposición ha de realizarse, como dijimos,

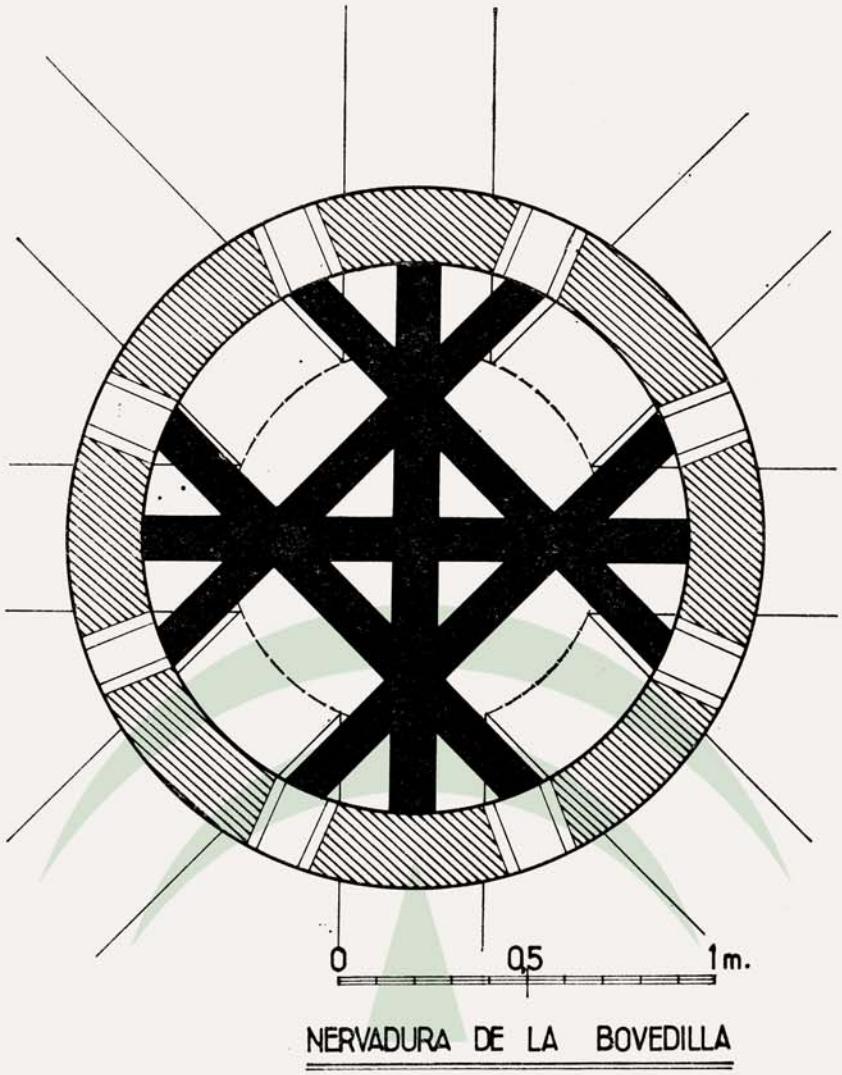


Fig. 5.—Planta de las nervaduras del nicho de la columna.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

poniendo la plataforma de roca natural sobre la que se asienta la columna central sobre el vano del arco de entrada desde el exterior. Por este procedimiento sobresale el valor de las líneas longitudinales. Mediante las mismas se explican, por ejemplo, las impostas de los grandes arcos que sostienen la bóveda, el piso de la tribuna, el arranque de las bóvedas de debajo de ésta, los centros de los arcos de la misma, así como las prolongaciones de sus radios (Fig. 6), igualmente da la línea de impostas del techo de la pequeña camarilla que se encuentra en la tribuna, los centros de los arquillos de los vanos que dan acceso a la recámara que se encuentra sobre la columna y los centros de los radios así como sus prolongaciones de los grandes arcos que sostienen la bóveda (Fig. 7). El límite superior lo dan el interior de los arcos de la cúpula de la cámara sobre la columna. Aparte de esto, hay que añadir dos codos para obtener la altura total del edificio, con lo cual seguimos en una proporción similar a la tenida anteriormente para la planta.

Fig. 6.—Alzado de la nave, apreciándose el exterior de la capilla de la tribuna.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

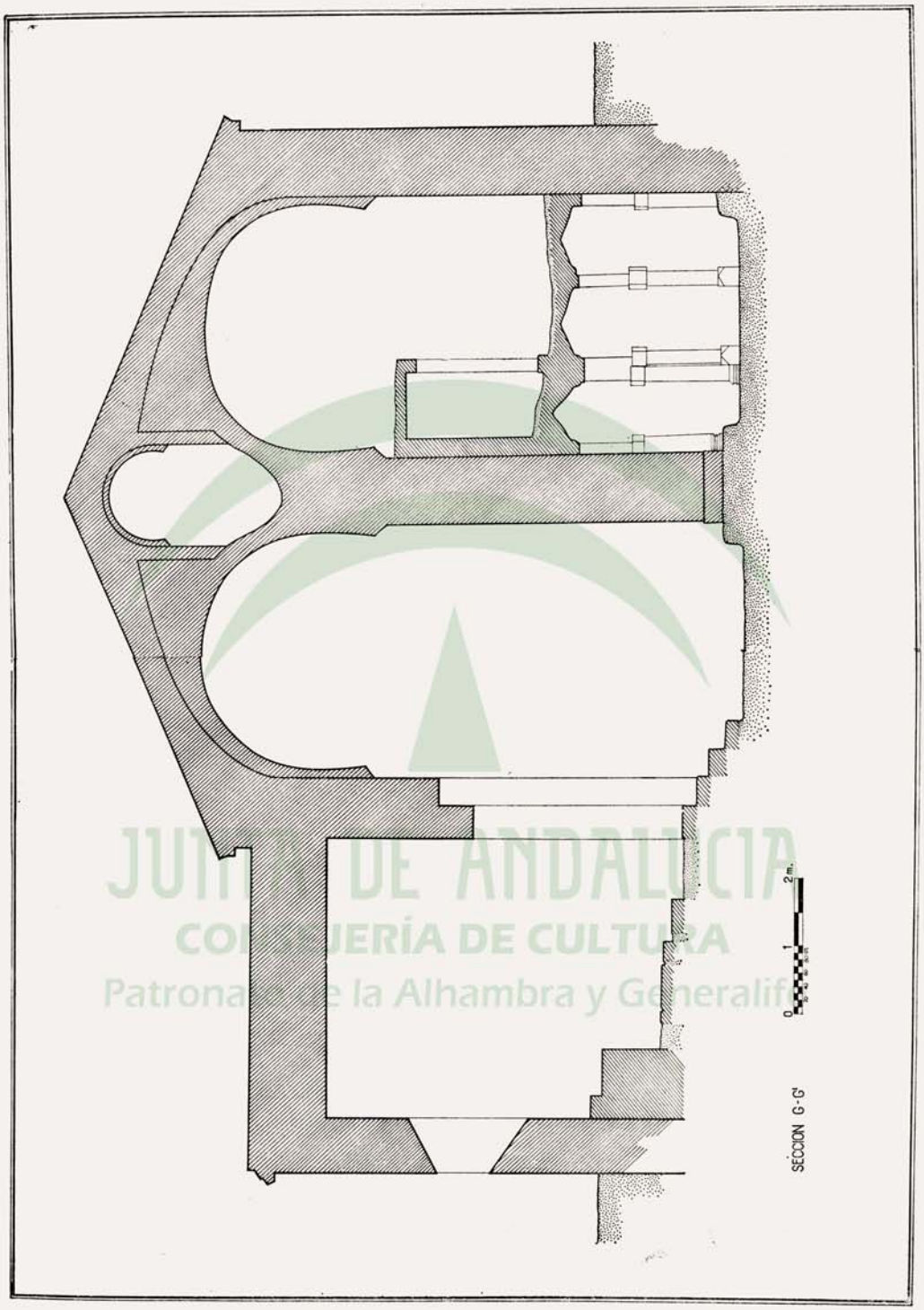


Fig. 7.—Sección de la nave principal por el centro.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

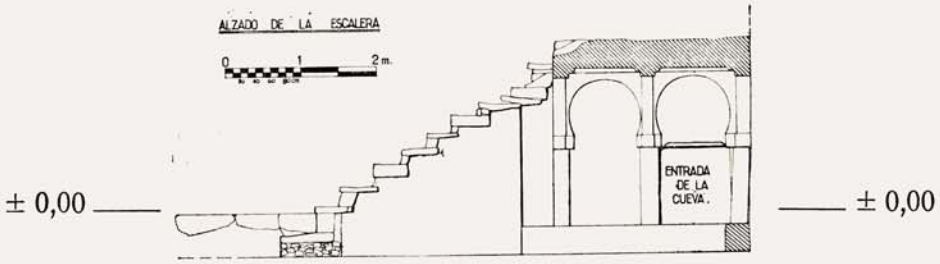


Fig. 8.—Alzado de la parte merdional de la nave, mostrando la escalera y el acceso a la puerta.

Vayamos ahora a la base de los sistemas modulatorios de esta iglesia. Como ya advertimos al principio de esta disertación, el sistema parece corresponderse con una base proporcional de distribución de espacios según un método de fácil aplicación. Este método parece ser bastante sencillo de deducir dividiendo el número total de codos de longitud (31) entre los 19 del ancho. Nos da 1,6315789 como base de proporción, cifra notablemente próxima a 1,618 o número Φ que es igual a $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$, base de una progresión geométrica, quizá la más importante de todas, por su ductilidad, y relacionada con la sección aúrea, de repetido uso en la arquitectura clásica y cuya razón es Φ : 1, y cuyas propiedades aditivas son de gran utilidad, siendo la más importante de ellas $1 + \Phi = \Phi\, 2$ [16], siendo aplicable entonces la serie de progresión de Φ o la de Fibonacci. En nuestro caso la serie va de la siguiente manera: 31, 18, 11, 7, 4, 3, 2, 1.

Estas progresiones naturalmente han de ser flexibles para hacer las aplicaciones que sean menester sobre el terreno, sobre todo para el momento de hacer el replanteo.

Efectivamente, yendo de atrás hacia adelante, podemos observar que nuestra progresión forzosamente ha de empezar por 31 (codos) que corresponden a la longitud total del edificio, por 19 de anchura, en vez de 18, que sería el punto teórico de la progresión. En el punto del 10,4 (en vez del 11, y aquí se aprecia un esfuerzo de corrección que explica una "sisa" en las medidas anteriores) se da el centro de la puerta. En el 6,8 (sustitutivo del 7), se da el punto de cruce de las bóvedas de la segunda nave contando desde el lado N, determinando así una de las líneas de base del edificio. El punto 3,5 sustituye al 4, determinando el punto transversal de cruce de las bóvedas en la nave de los pies; el 2,5 los haces longitudinales de las caras externas, de los capiteles (sustituyendo al 3 de la progresión). Se mantienen, en cambio, el 1, base mensurable, y el 2, base de anchura del muro y de diámetro de la columna. Estos datos confirman y dan a conocer múltiplos y submúltiplos del codo (ver cuadro n.º 5).

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Con ello no hacemos más que señalar lo que hasta ahora vamos obteniendo en nuestro camino de investigación a este respecto, pero resulta obvio que como conclusión preliminar de apartado hay que aceptar forzosamente o un fuerte conocimiento de matemáticas entre los constructores contemporáneos del edificio que nos ocupa, o la existencia de una fuente común de transmisión de conocimientos matemáticos, seguramente procedentes de la antigüedad clásica, con un posible uso de cuadernos de repertorio tanto para formulaciones de plantas como de modificaciones introducibles en ellas.

La decoración.—Dos problemas básicos nos afectan en nuestro estudio de la decoración de San Baudelio: uno el de decoración pictórica propiamente dicha, y el otro el de la decoración mediante el empleo de sus elementos arquitectónicos. El nexo de estos dos tipos de decoración es obviamente el simbolismo subyacente y sus posibles raíces (Lám. II, b y III, a y b).

En cuanto a la pintura es de sobra conocido el hecho de la existencia de dos manos, una mozárabe y otra románica, como se dijo al principio [17]. Para nuestros fines se prescindirá del maestro románico [18]. Empezando por el testero, lado de la Epístola, tenemos un espacio en blanco, cuyo tema original ha desaparecido. En la pared S. (Lám. IV, a) se aprecian dos toros luchando utilizados, junto con la decoración vegetal que le acompaña, para argumentar la contemporaneidad de la escalera con la obra del edificio por Nieto [19]. En espera de su publicación nos abstenemos de analizar esta pintura. Continúa hacia la escalera una serie ascendente de tres tondos con restos de leones o grifones pasantes a

---

[17] P. SCHÖLFIELD: *Teoría de la proporción en arquitectura.* Madrid, 1971, pp. 20-27 y 154-156.

[18] Sobre este tema cabe decir que ha habido discrepancias y dataciones para todos los gustos. Así por ejemplo, W. S. COOK: *Op. Cit.*, incluye todas las pinturas como románicas, esquema seguido por Philip R. Adams en *Mural Paintings from the Hermitage of Saint Baudelio de Berlanga, Province of Soria, Spain,* en The Cincinnati Art Museum Bulletin, VII (1963) pp. 4-5 quien no se decide a definirlas como mozárabes.

Creemos que hay los siguientes factores dirimentes respecto a las dos escuelas: a) el uso de un registro bajo, más accesible, circunscrito a la zona de la sala grande en contraposición al registro alto que ocupa el nivel de la tribuna y ábside usados por el maestro románico, b) el uso de tonos predominantemente rojizos, amarillentos y blancuzcos en éste y el de ocres marrones y blancos en aquel, c) el empleo de temas del Nuevo Testamento en los registros altos, con un estilo encuadrable dentro de lo románico europeo, y el de temas comunes a un mundo clásico y un mundo orientalizante en los registros bajos, con escenas cinegéticas y animalísticas. Además hay las diferencias obvias de estilo. El estilo alto está claramente relacionado con el del Maestro de Maderuelo, y posiblemente con lo poco visible de la iglesia de Castillejo de Robledo (Soria). Volviendo a la cronología es curioso observar que J. CAMÓN AZNAR: *Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga* en Goya 26 (1955) pp. 76 y ss., data las pinturas en época de los Taifas amparándose en los marfiles, si bien los únicos que permiten encontrar paralelos son los califales.

[19] GRATINIANO NIETO: *Nuevos datos sobre la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria),* en ponencias del XXIII C. I. H. A. Granada, 1972, hoja anexa. Igualmente, M. ALVAREZ VILLAR: *Precisiones*

CONSEJERIA DE CULTURA
Patrimonio Histórico Andaluz

izquierda, pintados en anaranjado, serie que llega hasta donde comienza la barandilla. Se sigue este ciclo ya sobre la barandilla o parapeto de la tribuna. Se trata de una representación de tela con tema de medallones, de tipo oriental muy conocido (Láms. V, b y c, y X, b). El siguiente es, igualmente, un tema de tela, esta vez con águilas con alas explayadas y que hoy se encuentra en el Museo del Prado. Acto seguido se encuentra un dromedario (Lám. VII, a), ya en la pared S. del pequeño nicho en la tribuna. Encima del camello, pintado en tono amarillento, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York [20], se encuentran dos tondos con leones (¿grifones?) pasantes enfrentados, sobre paño fruncido. Continuando, hacia el E., en el muro paralelo al del testero, se encuentra un perro rampante a derecha (Lám. VII, b), con un tondo encima, también de un león pasante a izquierda. El espacio que ocupa es realmente una faja estrecha vertical. Una banda ocre lo separa del tondo con el león. La columna central toca la pared de este camarín, impidiendo la continuación de la decoración en ese lienzo. El tambor de la columna está decorado con pintas ocres, salvo en la parte que da a la puerta, donde figura un guerrero con escudo y larga lanza, con calzado que recuerda a las sandalias. El pequeño paramento que queda libre en el frente de la tribuna se ve ocupado en la parte superior por un tondo con león pasante, el recuadro en el lateral N. está ocupado por un guerrero (Láms. VI, b y X, a) con lanza y escudo, con dos leones pasantes a izquierda en sendos medallones, hoy en el Museo del Prado. Entre este guerrero y los dos cuadros siguientes se establece una franja vertical con una serie de flores de loto. Es dudosa la situación iconográfica de esta franja, pues puede tratarse de una franja aislada o bien de una asociación de simbolismo con el cuadro inmediatamente anterior. Los otros dos cuadros contiguos son un elefante con castillete y un oso, enfrentados y ambos también en el Museo del Prado (Láms. VI, a y VIII, a y b). Todos estos temas están enmarcados por un recuadro ocre, ornado con temas vegetales que, en algunos casos, como en el del oso, se introducen también en el interior de la escena. Encima de la puerta de entrada se encuentra una escena cinegética (Láms. V, a y IX, b), en la cual el cazador, marchando, caza un ciervo, pasante a derecha, con un venablo en su anca anterior. El siguiente cuadro representa otra escena del mismo tipo, en la cual, enmarcado el tema por dos árboles, se aprecia a un jinete armado con tridente, cabalgando al trote a derecha, precedido por tres lebreles que persiguen a dos liebres (Láms. IV, c, y IX, a). Entre

sobre San Baudel de Berlanga, en ídem, p. 55. Es curioso anotar el interés que despierta la problemática de San Baudelio.

[20] Deseamos agradecer vivamente la atención de la señorita Carmen Gómez-Moreno al habernos enviado las fotos de las piezas del Museo Metropolitano de Nueva York para su estudio.

JUNTA DE ANDALUCIA CONSEJERIA DE CULTURA Patronato de la Alhambra y Generalife

éstas y aquéllos hay un árbol. En el frontis del lado del Evangelio se ve un jinete montando el caballo, pasante a izquierda, con un halcón en la mano siniestra, y espada al cinto (Lám. IV, b). De la serie cinegética las dos primeras se encuentran en el Museo del Prado, y la tercera en el de Cincinnati.

Estimamos de gran valor las pinturas para la cronologización del monumento, pues gran cantidad de estas figuras tienen sus paralelos en el arte califal, en algún caso en referencias literarias, y por lo general se refieren a un periodo claramente delimitado que ayuda a explicar, en algunos casos, sus simbolismos.

En el momento actual nos encontramos en la fase de encontrar paralelos a las figuras descritas, pero la labor de revisar cuidadosamente códices, especialmente Beatos, requieren un tiempo no agotado aún. De hecho, la mayoría de los paralelos se encuentran en piezas de marfil y deben considerarse como antecedentes inmediatos. Sólo la figura del oso carece de antecedentes en este material. Si bien deben de existir paralelos de osos en los Beatos hay uno muy notable en cerámica mesopotámica de reflejos metálicos en un cuenco, hoy en el Victoria and Albert (n.º C. 56-1.930) [21]. La representación del oso es en todo similar a la de San Baudelio. En el cuenco va asociado con la palabra *baraka,* escrita de derecho debajo del animal e invertida encima. El resto del campo va con el punteado característico de la cerámica del siglo X fabricada en esa zona. Las otras figuraciones, piezas en que se encuentran y fecha de factura de las mismas se dan en el cuadro número 6.

Deseamos destacar aquí la existencia de paralelos para las águilas esplayadas de las telas en la tapa del bote hecho para al-Hakam II (917-976) en el Museo Victoria y Alberto (n.º de inventario 217-1.865), el elefante en el bote de Ziyad ibn Aflah, también en dicho Museo (n.º de inventario 368-1.880) y el cazador con azor, persiguiendo una liebre del mismo bote. El tema del camello, aparte de encontrarse en la conocida "pila de Játiva" se encuentra ya en una arqueta cordobesa de principios del S. XI del Museo anteriormente citado (n.º de inventario 10-1.886), arqueta que tiene paralelos también para el ciervo de la escena de la caza situada sobre la puerta. En esta arqueta hay igualmente escenas de caza a caballo, dos camellos enfrentados y dos elefantes igualmente enfrentados, así como un jinete con azor.

En el aspecto arqueológico parece haber datos que indican una factura más bien tardía. Por ejemplo, el tipo de bocado de caballo existente en la pared N, entre la escena de la caza del ciervo y del jinete con el azor no parece correspon-

---

[21] *Victoria and Albert Museum. Medieval Near Eastern Pottery,* Londres, 1967, fig. 3.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

der a tipo conocido en torno al S. X. Igualmente es extraña en dicha escena la falta de ataharre en la silla de montar, sobre todo si carece de cincha, como aparentemente ocurre. La ausencia de ataharre se da, que sepamos, en el tapíz de Bayeux, fechado en 1066 y en el Beato de Osma, fechado en 1086, en que se da también la rienda doble, que se da también en San Baudelio, pero anudada, con precedentes en el pyxis del Louvre, fechado en 980 y en otro, fechado en 1005, cordobés, de paradero desconocido. En el arreo de este caballo existe, sin embargo, estribo, que es semicircular. En el Beato de Gerona, fechado en el 975, folio 35 V.º, aparece ya un estribo circular. Triangular, en cambio, es el de Osma, fechado cien años más tarde. El otro jinete, el halconero, sí tiene, sin embargo, ataharre, el cual es, aparentemente, liso, y similar al del marfil del gabinete de medallas de París, fechado en el 970. La brida y el bocado parecen, no obstante ser similares a los del anterior animal.

Los escudos representados en San Baudelio parecen corresponder a un tipo que debió ser común en la época entre los musulmanes, a juzgar por la profusión con que aparece este tipo en los marfiles cordobeses. En uno de ellos, la arqueta de Pamplona, fechada en 1005, hay uno decorado de manera muy similar al del guerrero de San Baudelio que hoy se encuentra en el Museo del Prado.

La única espada visible se encuentra en el halconero que lleva una al cinto muy similar a la representada en el bote cordobés del Louvre, datado el 968, si bien la pieza de San Baudelio parece corresponder a un módulo más largo, hecho que se repite en la lanza que sostiene el guerrero citado del Prado, en el cual el módulo de punta a hastial es mucho más largo que el existente, por ejemplo, en el folio 14 V.º del Beato de Gerona, en que se repite 6 veces la longitud de la punta en el hastial. En el de San Baudelio el módulo parece haberse alargado a unas 8 veces. El tipo de la punta parece ser el normal en la época. Los ropajes, por otra parte parecen estar de acuerdo con los del Beato de Gerona, fechado el 975, con tipo bastante común en torno a esa época [22].

Iconográficamente es interesante también la existencia de las flores de loto situadas entre la figura del guerrero y del elefante con el castillete [23].

En cuanto al significado simbólico de las representaciones mozárabes es difícil precisar en el momento actual cuál es el sentido completo e integral del programa iconográfico. El panel del antepecho del lado de la Epístola

---

[22] CARMEN BERNIS MADRAZO: *Indumentaria medieval española,* Madrid, 1956, pp. 11-13 y Lám. II, 8.

[23] El tema de las flores de loto tiene diversas variaciones y asociaciones merecedoras de por sí de un artículo monográfico. Desde el punto de vista de diseño se pueden representar por medio de sistemas circunferenciales, radiales, lineales horizontales o lineales verticales. Para los dos primeros casos véase nuestro artículo *Cerámicas islámicas del Museo de Soria* en BAEO XII (1975) fig. 3, 4 y 5 y

parece relacionarse con temas de la realeza. Así parece indicarlo la presencia de telas con águilas, ambos con la redundancia del sentido del monarca [24]. Igual sentido parece tener el camello, que aparece en el marfil citado de Madinat al-Zahra portando un palanquín [25]. Respecto al significado del oso pensamos pueda referirse a la Osa Mayor, como ayuda del perdido en la noche. El significado no lo he encontrado en ninguna fuente escrita, pero me parece notable su utilización en el fondo del cuenco (semi-esfera), asociado dos veces con la palabra "bendición" y el que en San Baudelio sea precisamente la figura más septentrional del panel, excepción hecha de las escenas cinegéticas que están establecidas en otra dirección y con el significado propio de la muerte. Si bien no es dable asegurar totalmente esta interpretación, la dejamos como sugerencia a confirmar o denegar más adelante. Conviene citar, sin embargo, la existencia de las dos osas en el caldarium masculino de Qusayr 'Amra formando parte de la representación zodiacal y astronómica [26] que es un precedente excelente para nuestra figura. En una situación normal la Osa Menor estaría mirando hacia la izquierda, igual que en el cuenco mesopotámico y que en el oso, u osa, de San Baudelio. Su situación, por otra parte, como última figura al N. en el paramento hace pensar que su simbolismo se acentúa al señalar al N. la Osa, igual que hace la Osa Menor albergando la Polar. Simbolizaria entonces la orientación en la oscuridad, el "norte de mis caminos" cervantino.

El sentido religioso, quizá también mayestático, se da en el elefante, y con tal

---

Lám. I. En sistemas verticales puede surgir a partirde imbricaciones de tercio de círculo montados en escama que por un lado originan roleos y palmas y por otro flores de loto como las que aquí tenemos. Estas pueden aislarse y disponerse horizontalmente, como en el cuello del aguamanil del Museo Arqueológico Nacional, o en vertical, como ocurre en el pyxis D-752 de la Hispanic Society de Nueva York o en este Monumento. La eventual combinación de flores de loto como estas en horizontal y vertical con trama unitiva romboidal, produce el diseño de "sebka" tan frecuente en lo almohade y nasri.

[24] Para telas de este tipo, v., p. e., OTTO v. FALKE: *Historia del Arte del tejido*. Barcelona, 1922, fig. 184. En realidad este tema es muy común dentro de los tejidos. Para los marfiles se puede ver nuestro cuadro. En realidad parece, por su asociación heráldica, evidenciar o bien realeza perecedera o bien realeza espiritual. Es el conocido tema de "al-Mulk" título de la sura LVII, que puede ser también aplicado con la debida ambigüedad. Parece persistir en el momento en que se construye San Baudelio, en caso de admitirse un programa iconográfico decorativo (lo cual es indudable desde nuestro punto de vista), como parere indicarlo el poner este paño decorativo próximo al acceso de la tribuna.

[25] Desconocemos la cantidad de camellos que pudo haber en al-Andalus, y la importancia que pudiesen tener. Ciertamente debieron tener un uso restringido, y posiblemente asociado, por esta misma razón, con funciones nobles. Esto parece deducirse de su asociación iconográfica con piezas de tipo cortesano ya en marfíl, ya en piedra, como el célebre relieve de Játiva. En las fuentes se puede ver una referencia en Ibn Hayyan: *Al-Muqtabis* trad. J. Guraieb en C. H. E. XIII (1950), p. 160.

[26] En Qusayr ᶜAmra véase, ARTHUR BEER: *The astromical significance of the zodiac of Qusayr ᶜAmra*, en K.A. C. CRESWELL: *Early Muslim Architecture*, T. I, Oxford, 1969, pp. 437 y 439, Lám. 76. Para su estado actual, M. ALMAGRO, LUIS CABALLERO, J. ZOZAYA y A. ALMAGRO: *Qusayr ᶜAmra. Residencia y Baños Omeyas en el desierto de Jordania*. Madrid, 1975.

significado aparece en el citado bote de Londres, así como en la tela de St. Josse, en París, procedente del Jorasán y fechada en el S. X [27]. Este tema parece reforzarse con los tondos de leones o grifones situados en la escalera y en la parte del camarín de la tribuna [28]. Podrían, también, simbolizar la fauna en el Paraíso [29]. Los temas cinegéticos estimamos deben relacionarse con el tema de la muerte y su triunfo, forma quizá apocopada del antiguo tema del "cazador cazada", tan común en el mundo clásico y en los esquemas iconográficos de los omeyas orientales [30].

Un tema, ya dijimos, era el del cazador matando al ciervo, posible trasunto del ciervo muerto por el león, como el existente en la pila de al-Mansur Billah, hoy en el Museo Arqueológico Nacional [31]. El mismo tema de la caza a pié, pero sin la rigidéz del presentado en San Baudelio, lo encontramos en la arqueta de Pamplona [32], sólo que aquí el cazador aparentemente mata un chacal. El tema, aunado a su situación en San Baudelio, con la escena sobre la puerta y al lado N. [33],

---

[27] El camello parece haber sido usado en al-Andalus, reservado, posiblemente por ser exótico, para ocasiones de ceremonial de corte y, por tanto, para el califa y los príncipes. El elefante con palanquín parece tener igual sentido, si bien, obviamente, en al-Andalus no debieron existir elefantes, como se deduce de que las fuentes no los citen. Ello explicaría la importancia del camello, animal más facil de adaptar a nuestro clima. El sentido de la realeza del elefante parece trascender a la Europa cristiana, como por ejemplo en el trono episcopal de Canosa: Herman Fillity. Das Mittelalter I, en P.K.G., vol. 5, Berlín, 1969, Lám. 299.

[28] El tema oriental de los grifones-leones es sobradamente conocido. En España va asociado con culturas orientalizantes u orientales, desde los marfiles de Carmona hasta los broches de hebilla visigodos. Con el Islam andaluz el tema rebrota, asociado ocasionalmente con temas circulares para reforzar el sentido de lo noble y lo eterno. Un tema con desarrollo similar al aquí existente puede verse en J. Zozaya: *Sobre una tipología y una cronología* en AEA XL (1967) pp. 149-151, fig. 8 y Lám. IV, d.

[29] En principio no están muy claras las referencias a cómo es el Paraíso islámico. Sí parece cierto que la visión sea una mezcla de elementos. La asunción divina de la realeza se realiza en el S. XIX, 62. Por otra parte, se asegura a los fieles que tendrán carne en LII, 22, imagen que por metafórica puede ser necesite un símil real.

[30] Con respecto al tema de la caza es de sobra conocido su raigambre en el arte romano como tema funerario. Su uso en cerámica es común: el tema de los perros puede verse en D. DECHELLETE: *Les vases cerámiques ornés de la Gaulle romaine,* T. II, París, 1904, pp. 138-140, el de liebres en las pp. 141-142. Una escena muy similar en el desarrollo del perro y la liebre corriendo en círculos (viene aquí a colación recordar la ambivalencia del estado posicional del recipiente con su consiguiente ambivalencia simbólica) se puede apreciar en JORGE ALARCAO: *Vidrios romanos de Balsa,* en O Arqueólogo Portugués, III-IV, 1970), pp. 242-243 y Lám. III. Para escenas de caza de época romana, Cf. tb., D. B. HARDEN: *The Wint Hill hunting bowl and related glasses,* en J. G. S., II (1960), fig. 1, con caza de liebres al copo a caballo, figs. 12 y 22 para la caza del ciervo, a pie, se pueden apreciar en A. Mezquiriz de Catalán: *Terra Sigillata Hispánica,* T. II, Valencia, 1961, Lám. 69. El tema d e la caza a caballo, con perros, dentro de un contexto funerario, es apreciable en H. SCHLUNK y TH. HAUSCHILD: *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles.* En Excarq Esp., 18, Madrid, 1962, pp. 27-27, figs. 3 y 4, Lám. X. De la misma benevolencia para la caza, en el Qurán' goza el halcón.

[31] M. GÓMEZ-MORENO: *Arte Califal,* en *Ars Hispaniae,* vol. III, Madrid 1959, p. 188 y pág. 247,

JUNTA DE ANDALUCIA CONSEJERIA DE CULTURA Patronato de la Alhambra y Generalife

hace claramente pensar en la necesidad de hacer reflexionar al fiel sobre la muerte antes de salir del recinto. De hecho ello parece traslucirse por la continuidad de los otros temas al lado de este papel: la cacería de liebres y el halconero. Ambos son temas derivados del tema básico anterior. La raigambre clásica es más clara en el primero de los temas citados. Baste con recordar que el tema de los lebreles persiguiendo a las liebres es común en la decoración de la *terra sigillata* y que hay referencias a cazas con este tipo de perro no sólo en algunas muestras de pintura islámica, como en Qusayr 'Amra, sino también que la ingestión de caza obtenida mediante ciertos tipos de perros está autorizada ya en el Qu'ran [34].

Los medallones con los leones pasantes, en número de seis, precisamente en la zona del nicho de cabecera de la tribuna, hacen necesario relacionarlo con temas similares, profusamente usados en el arte califal, como en la pila de al-Mansur citada anteriormente, o en el aguamanil del Museo Arqueológico Nacional y tantos otros objetos en metal de esta época. Su sentido, de base iranía, es claramente relacionable con la realeza, lo cual lo hace concatenable con los otros de este antepecho, incluso con el tema del oso [35]. El tema del cetrero no es claro. Hay referencias al halcón como uno de los animales con los cuales se puede cazar y posteriormente comer la caza [36]. El tema, iconográficamente concebido, es típico en los marfiles, estando presente en el bote del Victoria y Alberto, en medio bote existente en París y en la arqueta de Pamplona, donde el paralelismo con el nuestro es notable [37].

---

a. El tema tiene sus antecedentes omeyas más próximos en Jirbat al-Mafŷar: R. W. Hamilton: *Khirbat al-Mafjar: an Arab mansion in the Jordan valley,* Londres, 1959, Láms. LXXXIX y XCIII.

Deseamos llamar la atención hacia el precedente oriental de este tema, existente en un cuenco fechado en el S. IX, hoy existente en la Colección Takahashi de Tokio: Tsugio Migami: *Islamic pottery mainly from Japanese Collections,* Tokio, 1962, p. 3 y Lám. IV. Igualmente en la tela de Durham Otto v. Falke *Op. cit* fig. 132.

32 E. KÜHNEL: *Die Islamische Elfenbeinskulpturen.* Berlín, 1971, p. 41 y Lám. XXII, b.

33 Nos referimos a los puntos cardinales de manera sencilla para simplificar, pues es obvia la desviación de la iglesia. En realidad, N. debiera ser N.O.,

34 Véase, por ejemplo, el uso de este tema en Qusayr ᶜAmra en A. Musil: *Kusejr ᶜAmra,* T. II. Viena, 1907, Lám. XXXIX y también en M. Almagro, L. CABALLERO, J. ZOZAYA y A. ALMAGRO: *Qusayr ᶜAmra. Residencia y baños omeyas en el desierto jordano.* Madrid, 1975, pp. 68-69 y Lám. XLVII, a.

35 Posiblemente la interpretación dada anteriormente deba verse enriquecida con una equivalencia Dios-Norte del Creyente, por lo cual la Osa estará en la cúspide. Ello explicaría que en la figuración del cuenco de Londres la palabra *baraka* estuviese concebida para ser leída invertida o al derecho, al ser asequible la "qubba" desde varios lugares. Es decir: el cuenco se concibe como trasunto de la cúpula, por lo tanto, de la bóveda celeste.

36 Qur'an 5, V-4, también a efectos de nota 34.

37 E. KÜHNEL: *Op. cit.*

Finalmente hay que explicar las dos figuras de hombres y el pequeño panel de flores de loto.

Según se entra en San Baudelio estas dos figuras reciben al visitante. Una de ellas, la pintada sobre la columna, aparentemente porque no quedaba sitio en el panel a él destinada, da la impresión de estar, con la otra, formando pareja vigilante previniendo así a las personas que vayan a entrar sobre el recinto en el cual se ingresa. Igualmente, puede tratarse de una alusión a alguna fundación monástica en la cual los monjes tuviesen también función castrense. Más aún, respecto a la figura del guerrero que hay en la tribuna habría que preguntarse si no pudiese ser una representación de San Baudelio que recibiese al visitante. Por una parte, la barba blanca es atributo de venerabilidad. El Santo muere mártir, a la manera de tantos cordobeses mozárabes, como un verdadero luchador por la fe. A su lado, a la derecha, está la fila vertical de lotos, atributo de inmortalidad, introducido de manera un tanto forzada en un lienzo del cual se ha descentrado intencionadamente la figura principal. Por otra parte no parece haber representación de lesión en la cabeza, cuando San Baudelio parece morir de un hachazo en la misma. En cuanto al tema de las flores de loto, ya hemos tratado sobre él en otro lugar [38]. Su sentido está claramente relacionado, en la iconografía islámica, con la vida eterna. Recuérdese el tema del loto terminal en la escatología musulmana. En cuanto a paralelos el más cercano se encuentra, posiblemente, en la boca del aguamanil del Museo Arqueológico Nacional, fechable en torno a fines del S. X o comienzos del XI [39].

En el aspecto arquitectónico varios puntos creemos deben ser destacados:

a) El aspecto "mezquital" de la zona de la tribuna (Fig. 2 y Lám. II, b). La planta basilical de la tribuna, efectivamente recuerda las plantas de las mezquitas califales en su zona cubierta, como, por ejemplo, en la Mezquita de Córdoba en su distribución originaria de época de ᶜAbd al-Rahman I, con su mihrab centrado. Aquí la función de mihrab vendría tomada por el pequeño adelantamiento absidal y por el nicho superior. Esta visión se completa por el uso de los arcos de medio punto. Ciertamente vista en planta la tribuna semeja una mezquita desprovista de su patio.

b) La división en cinco naves presenta numerosas concomitancias entre is-

[38] M. Asín y Palacios: *La escatología musulmana en la Divina Comedia,* Madrid 1967, pp. 20 y 34, si bien aquí el loto terminal no es un loto en el sentido real de la palabra, es notable el uso del término, simbolizando lo eterno. Cf. Qurᶜān S y Zozaya (1975).

[39] Catálogo de la Exposición *Silos y su época,* Madrid, 1973, p. 36, ilustrado en p. 63.

JUNTA DE ANDALUCIA CONSEJERIA DE CULTURA Patronato de la Alhambra y Generalife

lamismo y cristianismo, y su simbolismo, múltiple, no puede ser, por ahora, definido [40].

c) El tema de la palmera central es interesante, pues si por una parte constituye una atrevida solución arquitectónica, no parece estar distante la interpretación de palmera como una de las plantas benditas por el Qu'ran [41]. Iconográficamente este significado puede darse perfectamente dentro del sentido general del edificio, confiriéndole un simbolismo de jardín fértil con palmera bien arraigada al lado de una fuente de agua. El sentido aparece pleno en el Qu'ran. Igualmente interesante es la división de los tramos en ocho, número de los ángeles que portan al trono de Dios, tanto en la escatología cristiana como islámica [42].

d) El nicho de la columna central parece haber estado destinado a alojar un ermitaño. En cuanto a la interpretación de la recámara en la columna como lugar para el *reclusus* no es dable pensar en ello como algo muy aventurado. Su existencia entre los mozárabes está atestiguada. Eulogio (mediados del S. IX) en *Mem. Sanct.*, II, 9, 10 [43], dice "serue Dei monache, qui tunc in supradicte sanctuario adhuc iuuenis cum Paulo presbytere reclusus manebat" (referido a la Basílica de los tres Santos cordobesa). Antes, Valerio del Bierzo (de finales del S. VII), en *Ordo querimonio* 4 dice: "Hoc cum summa ambitiene elegi, ut erga sancta altaria me ergastule manciparem,ut et quieti solitudinem amplius non egerem et peus meus conmotionem ultra feris exiret... Dum post sepe dictas atreces discriminum penurias nobissime huic habitaculo quiebissem in eiusdem basilice angulo angustiis queartatus". Ciertamente, la descripción hecha por Valerio es angustiosa y denota un habitáculo notable por su estrechez. Ello estaría en consonancia con la idea de fruto privilegiado en la palmera, dentro de un contexto islámico. Dicho contexto, naturalmente de base oriental, no discrepa en principio de la existencia de ermitaños ni mucho menos de estilitas. Aparentemente con ello puede relacionarse la existencia de las habitaciones aisladas sobre el presbiterio del prerrománico asturiano

e) Las nervaduras del interior del nicho (Fig. 5) de la palmera, que tienen

---

[40] Las cinco naves aparentemente hacen referencia a las cinco iglesias de Oriente: Filadelfia, Efeso, Emesa, Calcis y Sardis. Así aparece representada en el Beato de Osma. En otras ocasiones las iglesias se representan mediante candelabros, como ocurre en el Panteón de San Isidoro de León.

[41] Qur'an S. XXVI, 7 y S. LIX, 5.

[42] Es conocido el concepto islámico del trono de Dios portado por tres profetas y cinco ángeles. En la angeología cristiana ocho son los ángeles portadores del trono de Dios. En ambos casos se justifica el que sean ocho las puntas de las aristas o nervaduras, y viene a significar, culturalmente, una ambivalencia en lo simbólico Qurcān.

[43] Debo agradecer estas noticias a D. Juan Gil Fernández, catedrático de Latín en la Universidad de Sevilla.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

su origen cordobés ya descrito por Gómez-Moreno [44]. Su significación no está del todo clara aún, pero debe relacionarse, en principio, con la idea del Paraíso y la de bóveda, por su estructura propia, así como por las ocho perforaciones que permiten la entrada de luz desde abajo.

Conclusiones.—En principio estamos ante una ermita que debió originarse en una cueva ermitaña, situada al lado de una fuente, fundada en torno al final del reino visigodo, y que tradicionalmente ha sido advocada a San Baudelio.

A partir de esta cueva surge posteriormente, en torno al momento de abandono de la Marca Media por las tropas del califato, un monasterio, iglesia del cual es la actualmente conocida ermita.

El estudio analítico de la misma da como resultado, por una parte un claro influjo cordobés en lo que se refiere a la iconografía, influjo que trasluce lo islámico en su temática. Ello permite hablar de una confluencia en el aspecto religioso. Esta temática no atañe solamente al programa iconográfico pictórico, sino también al de la estructura a desarrollar dentro de la edificación. Por otra parte, el programa distributivo de la misma ha sido cuidadosamente modulado, según un sistema clásico y que se refleja en el uso básico de una progresión geométrica mediante el uso del número Φ , que en algunos casos confluye con el uso de progresiones a partir del número Θ El estudio de las modulaciones permite no sólo confirmar la metrología usada como hipótesis de trabajo, sino también confirmar la escala de múltiplos y submúltiplos de dicha serie metrológica, a partir de un codo con valor de $\pm$ 0,499 ms.

En la pintura se pueden encontrar tres grupos:

a) temas aislados estáticos o quasi-estáticos en escenas simples.

b) temas en escenas compuestas y dinámicas.

c) temas compuestos estáticos.

---

[44] M. Gómez-Moreno: *Iglesias Mozárabes,* T. I, Madrid, 1919. Parece claro que la cúpula con las nervaduras es una representación: a), de la bóveda celeste, por ser de forma semiesférica agallonada, en cuya cúspide está el trono de Dios (*vide supra* nota 45); b), del Paraíso, por ir asociadas las nervaduras simples con los ejes longitudinales y transversales del salón, coincidiendo éstos con los arranques de dichas nervaduras. Las nervaduras dobles siguen sentidos diagonales, arrancando de las claves de los ocho óculos, es decir: de los espacios entre nervaduras. El diseño formado sigue patrones típicamente islámicos, aplicados tanto a jardines (Cf. J. Dickie: *Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana,* en MEAH (1960), pp. 76-78, como en formas cerámicas semiesféricas, descrita alguna por nosotros: J. Zozaya: *Cerámicas islámicas del Museo de Soria,* en BAEO, XII (1975), pp. 137-138 y 146-147 y figs. 3 y 4. Según este esquema los arcos simples representarían los ríos del Paraíso y las diagonales los árboles del Paraíso; siguiendo un esquema similar al empleado algunos siglos después en el techo de Comares de la Alhambra; Darío Cabanelas, ofm.: *La antigua policromía del techo de Comares,* en CDLA, 8 (1972), pp. 3-29, y fig. 4. Todo este concepto nos lleva a concebir San Baudelio dentro del esquema islámico del Paraíso, no tan alejado del esquema cristiano del mismo siguiendo una línea apreciada hasta aquí en lo que a ambivalencia cultural se refiere.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Los temas de los grupos a) y b) ocupan todas las zonas de decoración excepto el espacio que hay sobre la puerta, orientado sensiblemente hacia el N., ocupado por temas del grupo b), grupo que en principio parece derivar sus temas del mundo clásico bajo-romano, transformado por el pintor en cuanto a la composición de escenas, y un tanto ajeno, desde el punto de vista de desarrollo, a los otros dos grupos, emparentados más con un tratamiento y un simbolismo orientalizante común a los marfiles cordobeses.

Esta especie de ambivalencia parece relacionarse, a su vez, con las posibles interpretaciones de la decoración. En la descripción del antepecho se hablaba de la posible asociación con la realeza. Por otra parte, la existencia de dos elementos básicos asociados, animales y caza o cazadores hacen pensar en la posibilidad de un tema descriptivo del paraíso, complementado por la arquitectura del monumento, como veremos más adelante. En resumen, los temas de los animales estáticos en el antepecho podrían relacionarse con el de los animales en el Paraíso, vinculados por tanto, y precisamente por ello, con símbolos reales.

En el Qur'an las referencias al Paraíso se encuentran en Ss. II, 35; V, 65; VII, 43; IX, 89; IX-100; XVII, 90-91; XXII, 56; XXV, 10; XXXII, 19 y XL, 8-9. Las descripciones del mismo en II, 25; III, 15; V, 85; X, 25; XIII, 23-29; XIII, 35; XIV, 23; XV, 47; XVI, 31-32; XVIII, 31; XIX, 61-63; XXII, 14; XX, 19-21; XXIX, 58; XXX, 15; XXXVI, 51-57; XXXVIII, 50-52; XXXIX, 20-21; XXXIX, 20-21 y 75; LIV, 55; LV, 45; LVI, 12-56; LXI, 12; LXXVI, 5-22; LXXVIII, 12-16 y 31-35 y XCVIII,8.

Entre las referencias a la palmera como planta generosa Cf. XXVI, 7; LIX, 5 y LXX, 29. Hay múltiples referencias a los jardines gratos de la tierra, también interpretables como reflejo del Paraíso, como en XXXVI, 34-76.

La conjunción del estudio de iconografía e influjos arquitectónicos, concebidos dentro de un programa permiten determinar una serie de influjos datables a fines del X o principios del XI. Aparentemente la metrología, que da una media base de 0,499 cms. parece confirmar esta construcción en una etapa en que el codo cesa de ser de base de 0,51 cms.,como es típico en época califal plena, para pasar a ser definitivamente el codo ma'amuni de 0,47 cms., característico entre almorávides y almohades. Esperemos que estos datos sean ampliados con el progreso de la investigación iniciada y sobre la cual damos aquí las primicias. Igualmente esperamos que estos datos sean ampliados por la realización de excavaciones que ayuden a determinar el resto de la estructura circundante, así como su relación con la fuente que mana agua en su inmediata vecindad.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

CUADRO I

SAN BAUDELIO DE CASILLAS DE BERLANGA. DIMENSIONES BASICAS EN PLANTA

Longitud total, lado N.	15,45 ms.
Longitud total, lado S.	14,65 ms.
Anchura total, lado E.	9,31 ms.
Anchura total, lado W.	9,47 ms.
Longitud exterior, lado N., cuerpo principal	10,64 ms.
Longitud interior, lado N., cuerpo principal	8,51 ms.
Longitud exterior, lado S., cuerpo principal	11,27 ms.
Longitud interior, lado S., cuerpo principal	8,63 ms.
Anchura exterior, lado E., cuerpo principal	9,29 ms.
Anchura interior, lado E., cuerpo principal	7,27 ms.
Anchura exterior, lado O., cuerpo principal	9,47 ms.
Anchura interior, lado W., cuerpo principal	7,43 ms.
Longitud exterior, lado N., cuerpo del ábside	4,79 ms.
Longitud interior, lado N., cuerpo del ábside	4,13 ms.
Longitud exterior, lado S., cuerpo del ábside	4,90 ms.
Longitud interior, lado S., cuerpo del ábside	4,20 ms.
Longitud exterior, lado E., cuerpo del ábside	5,19 ms.
Longitud interior, lado E., cuerpo del ábside	3,54 ms.
Longitud interior, lado W., cuerpo del ábside	3,57 ms.
Ancho de muros en el cuerpo principal	0,998 ms.
Ancho de muros en el lado E. del ábside ...	0,99 ms.
Vano de la puerta	2,00 ms.
Diámetro inferior del nicho, en su interior	1,50 ms.
Dimensiones de la tribuna	7,42 × 2,30 ms.
Dimensiones de la hornacina de la tribuna (en planta)	1,37 × 1,23 ms.
Ancho de las nervaduras de la bóveda principal	0,37 ms.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

CUADRO N.º 2

ALGUNAS TABULACIONES COMPARATIVAS DE MEDIDAS REALES (a) Y TEORICAS DEL CODO

TEMA	MEDIDA REAL (ms)	MEDIDA REAL (codos)	MEDIDA IDEAL (c) (codos)	Valor específico del codo	Diferencia
Long. total, lado N	15,45	30,9619	31	0,4983	−0,0012
Long. total, lada S	14,65	29,3587	31	0,4725	—0,2464
Ancho total, lado S	9,47	18,9779	19	0,4984	—0,0006
Long. exterior, lado N	10,64	21,32	21 1/3	0,4990	———
Long. interior, lado N	8,51	17,05	17	0,5005	+0,0015
Long. exterior, lado S	11,27	22,58	22 1/2	0,5008	+0,0018
Ancho interior, lado W	7,43	14,88	15	0,4953	—0,0037
Vano de la puerta	1,10	2,20	2 1/4	0,4888	—0,0102
		Valor medio de los codos:		0,4942	

(a) Se toma como valor medio del codo el obtenido por este sistema aplicado más extensamente: 0,499 cms. × codo.

(b) Las cifras fraccionales se refieren aquí a décimas de codo.

(c) Este valor tiene sólo un sentido indicativo de oscilación en torno al valor 0,49 cms. × codo.

(d) Se toma como CIFRA IDEAL la correspondiente al redondeo a la cifra teórica más próxima.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

CUADRO N.º 3

DIMENSIONES EN ALTURA EN LA ERMITA DE SAN BAUDELIO DE CASILLAS DE BERLANGA

Altura total máxima		10,05 ms.	
Altura interior		9,47 ms.	
Altura máxima cubierta en ábside		6,37 ms.	
Altura máxima interior ábside		5,27 ms.	
Altura sotobanco cuerpo principal		0,33 ms.	
Altura media de las bases de columnas de la tribuna		0,27 ms.	
Altura de los cimacios de la tribuna		0,22 ms.	
Altura arranque de las bóvedas de la tribuna		2,31 ms.	(a)
Radio arfos de la tribuna (promedio)	±	0,90 ms.	
Prolongación del radio de los arcos (promedio) ...	±	0,25 ms.	
Altura del piso debla tribuna		3,10 ms.	(a)
Altura de la línea de impostas de la hornacina de la tribuna		2,20 ms.	(b)
Altura baranda de la tribuna		1,10 ms.	(b)
Altura máxima de la capilla		2,13 ms.	(b)
Altura de la plataforma de asentamiento de la columna central		0,30 ms.	(a)
Altura de la base de la columna central		0,28 ms.	
Altura del fuste de la columna central		4,70 ms.	
Altura de los centros de los arcos de la bóveda mayor		6,30 ms.	(a)
Prolongación de los arcos de la bóveda mayor		7,00 ms.	
Altura de los centros de los arcos que dan a la cámara		7,59 ms.	(a)
Altura de la cámara en la columna		6,79 ms.	(a)
Luz interior de la cámara en la columna		1,50 ms.	
Altura de los arranques de las nervaduras dentro de la columna		1,65 ms.	(c)
Grosor de las nervaduras en la cámara		0,90 ms.	
Grosor de las nervaduras de la bóveda principal		0,72 ms.	(d)
Altura de los arranques de las trompas principales		5,35 ms.	(a)
Altura de los centros de las trompas principales ...		4,78 ms.	(a)

(a) A contar desde el suelo de la iglesia.
(b) A contar desde el suelo de la tribuna.
(c) A contar desde el suelo en la cámara de la columna.
(d) Medidos en el centro del arco.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patrimonio de la Humanidad y Generalife

CUADRO N.º 4

DIMENSIONES COINCIDENTES EN PLANTA Y ALZADO

Planta	Alzado	Medida
Alineación cara interior de los capiteles de la 3.ª nave.	Línea de impostas de los arcos mayores.	5,30 ms.
Cara interior de las bases de la 4.ª nave.	Base del nicho de la columna central.	7,38 ms.
Línea de la jamba S. de la arquivolta de entrada al presbiterio (arco triunfal).	Centros de los arcos mayores.	6,24 ms.
Alineación exterior de la escalera de acceso a la tribuna.	Intradós de la clave de las nervaduras de los arcos mayores.	7,74 ms.
Haces interiores de las plataformas de los altares.	Centro de arcos mayores.	6,24 ms.
Línea interior de las caras N. de los capiteles de la nve 2.ª.	Clave del arco de ingreso al presbiterio.	4,00 ms.
Medial de crucerías de bóvedas de la 2.ª nave.	Piso de la capilla de la tribuna.	3,07 ms.
Grosor mayor de muros.	Suma de alturas de los cuatro escalones que dan acceso al presbiterio.	2,00 ms.
Medial de crucería de la 2.ª nave.	Arranque N. de la ventana del ábside.	3,07 ms.
Medial de crucería de la 5.ª nave.	Centros de arcos de acceso al nicho de la columna.	7,64 ms.
Eje longitudinal.	Límite inferior de trompas de las nervaduras de los grandes arcos.	4,68 ms.
Eje longitudinal	Línea de arranque del tejadillo de la capilla de la tribuna.	4,68 ms.
Haces proximales al eje entre los capiteles que separan la 2.ª y 3.ª naves.	Base del arranque del arquillo de la capilla de la tribuna.	4,14 ms.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

CUADRO N.º 5

TABLA DE FRECUENCIAS DE RITMOS Y LUGARES DE EMPLEO (a)

Lugar	Ritmo y frecuencia
Fachada N., sector mayor y puerta	4,50 + 1,60 + 4,50
Interior muro N., sector mayor y puerta	3,52 + 1,60 + 3,54
Ritmo de Arquivolta-jamba, exterior	0,25 + 1,10 + 0,25
Ritmo de arquivolta-jambas, interior	0,17 + 1,10 + 0,17
Muro interior del ábside-ventana	4,50 + 1,00 + 4,25
Muros de testero E. y vano de acceso al ábside	2,10 + 3,10 + 2,10
Espacio de arquivolta-vano de acceso al ábside	0,70 + 3,10 + 0,70
Naves menores bajo tribuna-nave central	3,90 + 1,40 + 2,90 (b)
Naves laterales inmediatas-nave central	1,43 + 1,45 + 1,42 (b)

a) esta tabla se refiere a usos alternos entre parámetros y vanos, o usos de vanos.

b) medidos entre centros de fustes.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

CUADRO N.º 6

ICONOGRAFIA EN LAS PINTURAS MOZARABES DE SAN BAUDELIO Y CONCORDANCIA CON MARFILES ISLAMICOS (a)

Tema	Pieza	Procede	Fecha	Lugar de depósito	N.º inv.º	Ref. Bibl.
Elefante con palanquín	ajedrez	Oriente	800 d. c.	Berlin. Staatliche Mus.	J75/62	p. 50 y Lam. XIV n.os 15a, b y c
Idem	pyxis grande	Córdoba	970 d. c.	Victoria and Albert M.	368-1880	p. 59, Lám. XIX,b
Yema de loto (con 6 elementos superpuestos)	Idem	Madinat al-Zahra'	970 d. c.	Hispanic Society N. Y.	D. 752	p. 36, Lám. XVII,28d
Aguilas con alas explayadas	tapa de Pyxis	Madinat al-Zahra'	965 d. c.	Victoria and Albert M.	217-1875	p. 36, Lám. XVII,27e
Jinetes con azor sobre ellos	Pyxis	Córdoba	968 d. c.	M N Louvre	4.068	p. 38, Lám. XVIII,31e
Cazador a caballo con azor	Pyxis	Idem	Idem	Idem	Idem	p. 38, Lám. XVIII,31a
Idem	Idem	Idem	970	Victoria and Albert M.	360-1880	p. 39, Lám. XIX,d
Idem	Idem	Idem	Idem	M. N. Louvre	2 774	p. 40, Lám. XX,a
Idem	Arqueta	Idem	1.005	Museo de Navarra	s/n	p. 41, Lám. XXII,b
Galgo persiguiendo a liebre	Pyxis	Idem	970	Victoria and Albert M.	368-1880	p. 39, Lam XIX,b
Lebrel rampante	Idem	Idem	Idem	Idem	Idem	p. 39, Lám. XIX,d
Toro (pisoteado por leones)	Idem	Idem	Idem	M. N. Louvre	2.774	p. 40, Lám. XX,a
Liebres y perros	Arqueta	Idem	1.005	Victoria and Albert M.	10-1866	p. 44 Lám. XXVII,37a y b
Dromedarios	Idem	Idem	Idem	Idem	Idem	Idem y XXVIII,37d
Caza con lanza a caballo	Arqueta	Córdoba	1.005	Museo de Navarra	s/n	p. 41, Lám. XXII, b
Caza con lanza a pié	Idem	Idem	Idem	Idem	Idem	Idem
Escudos	Idem	Idem	Idem	Idem	Idem	Idem

(a) Fuente: E. Kühnel: Die Islamischen Elfenbeinskulpturen. Berlín, 1971.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

CUADRO N.º 7

METROLOGIA RESULTANTE DEL ANALISIS DE LA ERMITA DE SAN BAUDELIO DE CASILLAS DE BERLANGA

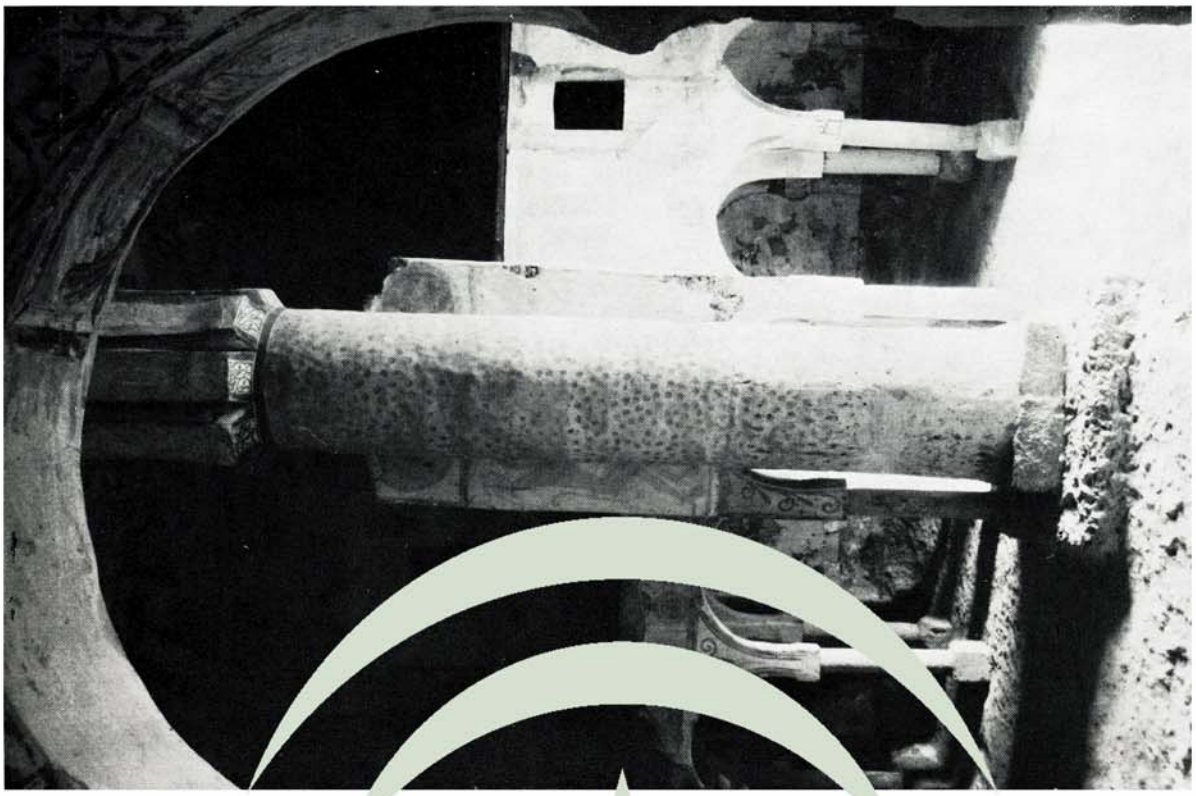
1 codo = 0,499 ms.
1/2 codo = 0,249 ms.
1/3 codo = 0,166 ms.
1/4 codo = 0,124 ms.
1/5 codo = 0,099 ms.
1/6 codo = 0,083 ms.
1/8 codo = 0,062 ms.
1/10 codo = 0,049 ms.
1 pié = 0,332 ms.
1/2 pié = 0,1655 ms.
1/4 pié — 0,0083 ms.
1 caña = 4 codos = 1,996 ms.
1 cala = 7 codos = 3,493 ms.
1 codo grande = 3 1/2 codos = 1,746 ms.
1 palmo = 1/6 codo = 1/4 pié = 0,083 ms.
4 palmos = 1 pié = 0,332 ms.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

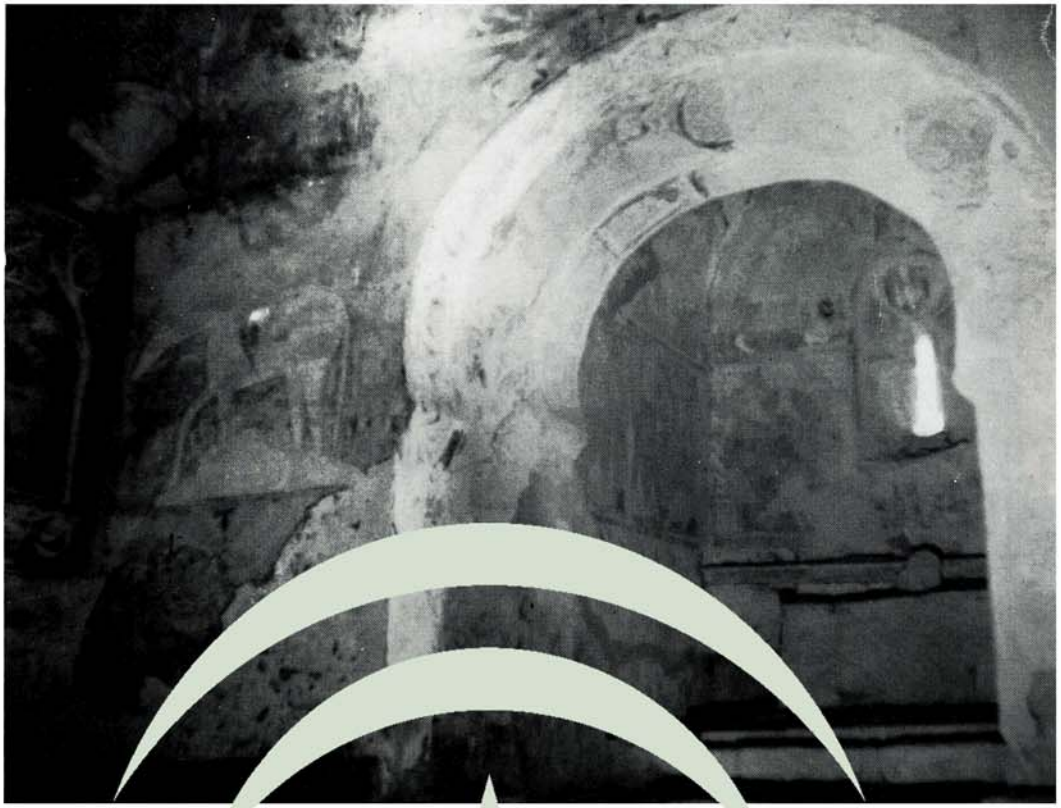
a) La ermita de San Baudelio desde el NE. Obsérvense las terrazas detrás del edificio, posible indicio del monasterio del XI-XII.

b) El acceso a la gruta desde la nave transversal de los pies (Fotos del autor).



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

a) Arco de herradura tallado en la roca, en la gruta. Obsérvense las impostas.
b) Interior de San Baudelio hacia los pies desde la ventana del ábside. Estado actual.
(Fotos del autor).



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

a) Interior de San Baudelio desde la escalera hacia el ábside.
b) El núcleo central sobre la columna. Obsérvense el efecto de palmera.
(Fotos del autor).

a) Los toros luchando.
Estado actual.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

b) El halconero.
Estado actual.

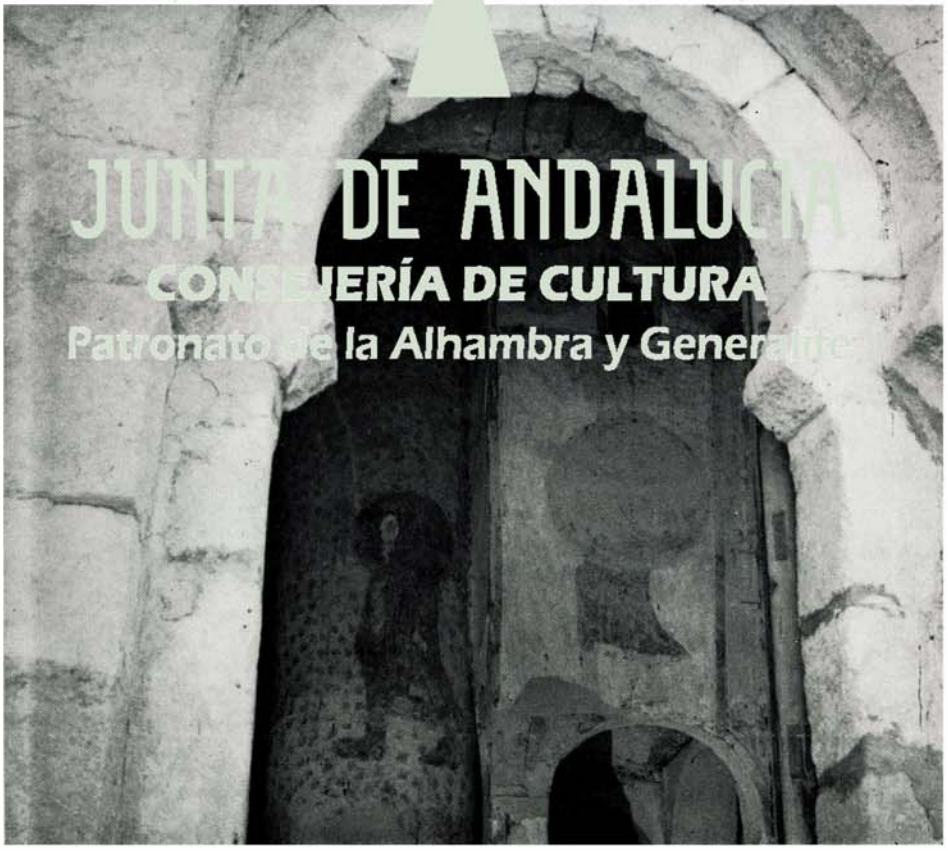
c) Escena de caza de liebres.
Estado actual.
(Fotos del autor).

a) Caza del ciervo.
Estado actual.

b) Restos del tejido "B".
Estado actual.

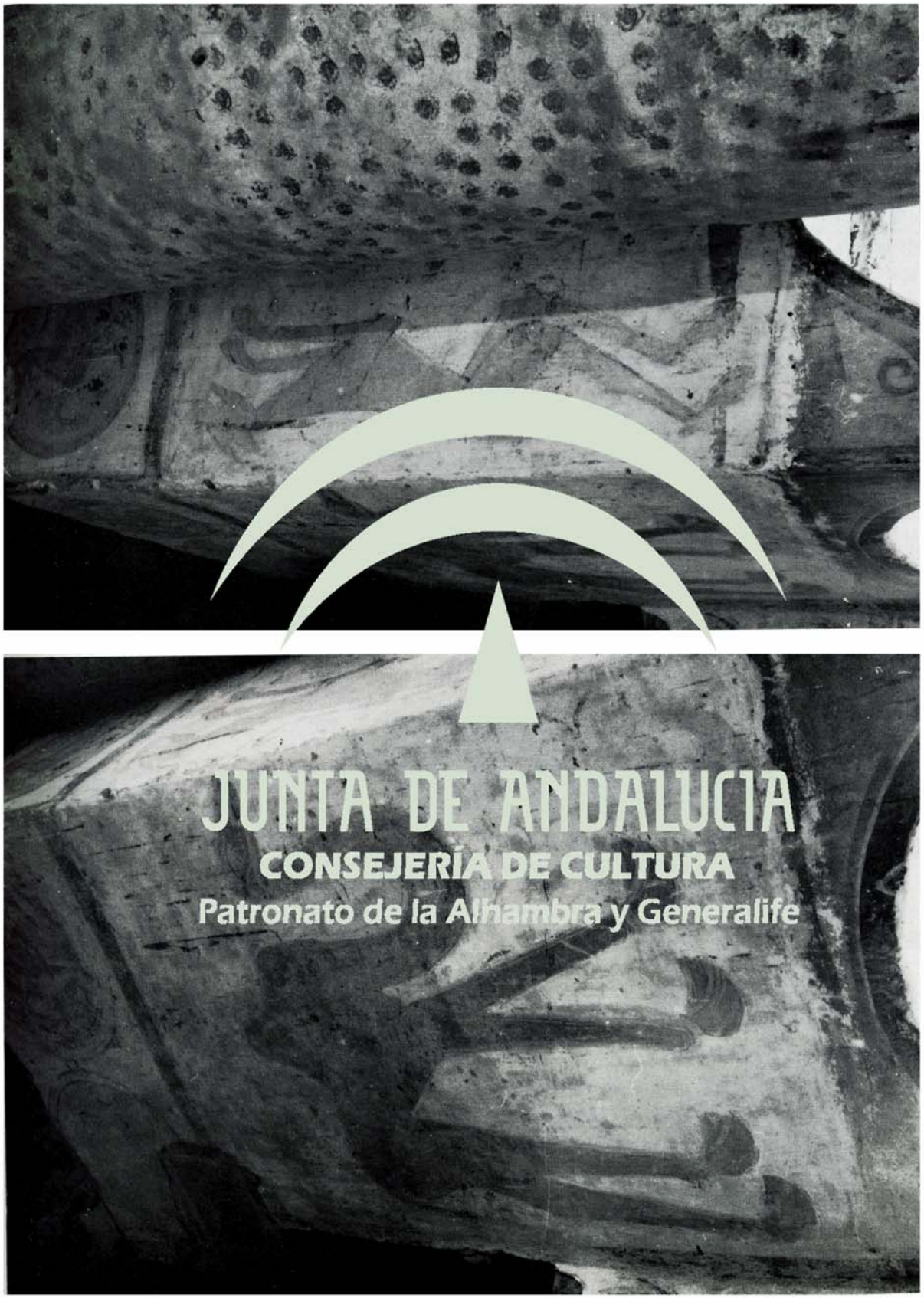
JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

c) Restos del tejido "A"
(hoy en el Museo del Prado)
Estado actual.
(Fotos del autor)



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

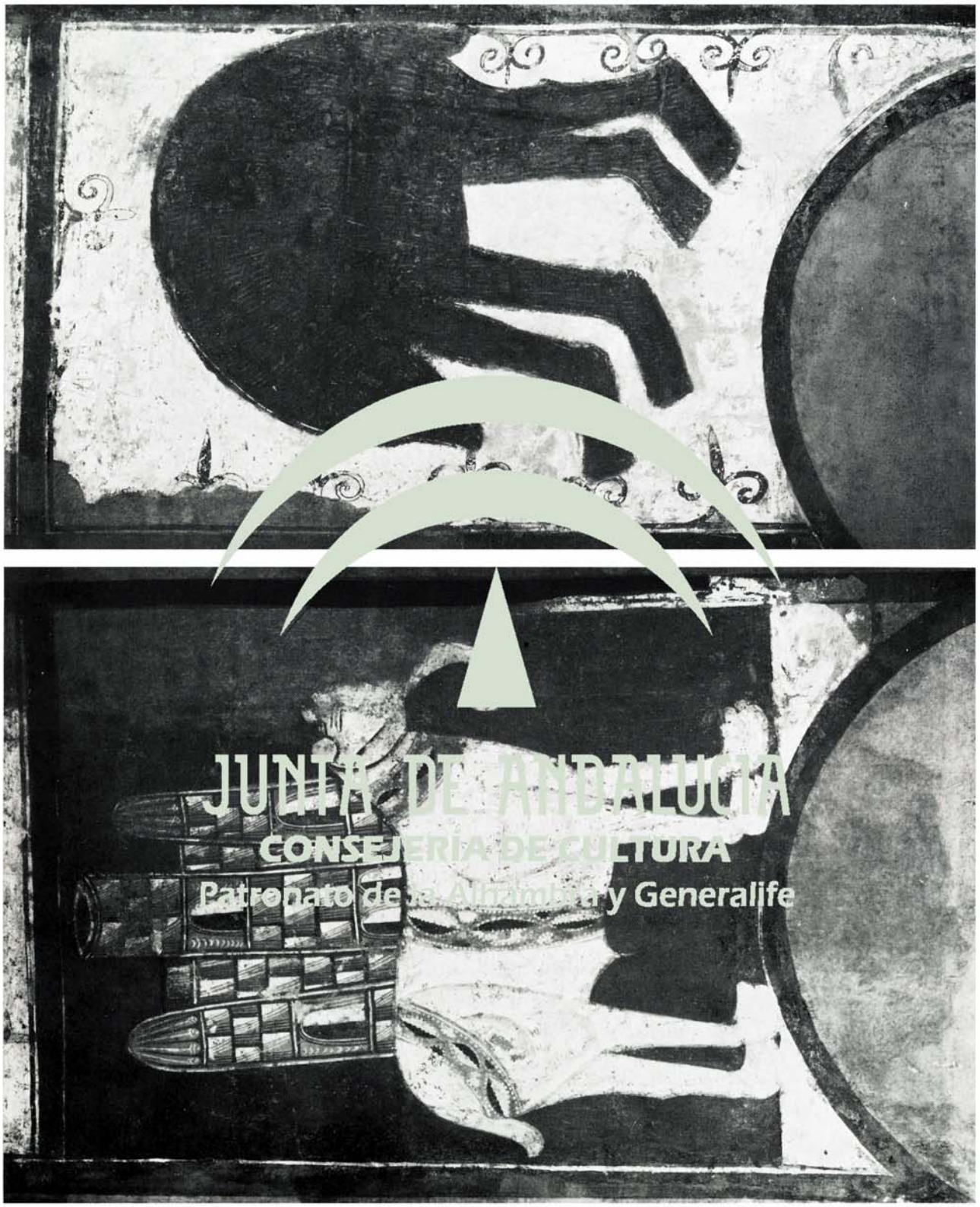
a) El oso y el elefante en el parapeto de la tribuna del lado del Evangelio. Estado actual.
b) Guerrero y fondo con leones en la pared de la capilla, flores de loto en vertical a la izquierda, y guerrero en la columna, vistos desde la puerta de entrada. La columna moteada de rojo. Estado actual. (Fotos del autor).



a), El dromedario en lateral de la Epístola de la tribuna central, con tondos en la parte superior, con leones pasantes enfrentados. Estado actual.

b) El lebrel rampante en el frente del lado de la Epístola de la tribuna central, con tondo con león encima pasante a la izquierda. Estado actual. (Fotos del autor).

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife



a) Elefante del parapeto de la tribuna, en el Museo del Prado.

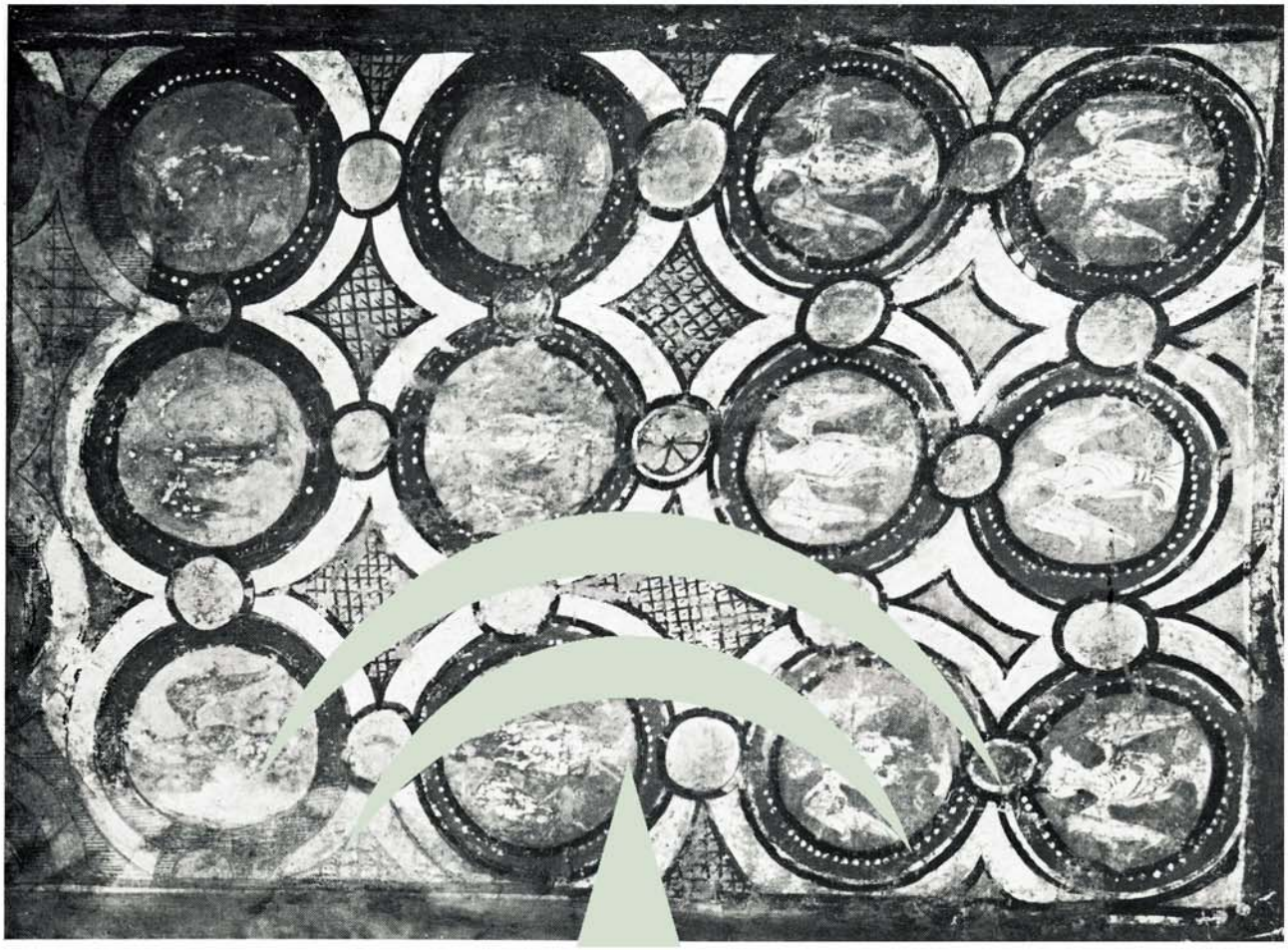
b) El oso del parapeto de la tribuna, en el Museo del Prado. (Fotos: Museo del Prado)

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

a) Caza de liebres con galgos y cazador a caballo. Estado actual de la pintura arrancada, hoy depositada en el Museo del Prado.

b) Caza del ciervo con venablos, a pie. Depositada en el Museo del Prado (Fotos: Museo del Prado).



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

a) El guerrero del lateral de la tribuna central, con lanza y escudo, al lado de las flores de loto dispuestas verticalmente. Encima, a los lados de la ventana, tondos con leones pasantes a la izquierda.

b) Paño de telas contiguo al lateral de la tribuna, hoy en el Museo del Prado. (Fotos: Museo del Prado).