

LO QUE NOS MERECEMOS

LA ERMITA DE SAN BAUDELIO DE BERLANGA

Pedro Francisco Marco González
Historia y gestión del patrimonio artístico
Grupo 3º B
Curso 2012/2013
Grado de Historia del Arte
Profesor: Luis Arciniega García

Introducción

La reciente aparición de un texto elaborado por los profesores José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz¹ ha venido a levantar el casi siempre adormilado panorama científico español sobre la cuestión de la destrucción de nuestro patrimonio. El estudio recorre la desidia que ha acompañado la estima –o más bien desestima, sobre todo por parte de las autoridades locales- de todo cuanto poseía un mínimo indicio calificable de artístico durante las últimas dos centurias, en particular el periodo a caballo entre los siglos XIX y XX.

No obstante, en parte posiblemente procurando una mayor difusión del libro o por mera estrategia editorial, asoman en la portada y en el subtítulo cierto aire de victimismo del que nunca conseguimos desprendernos. Alude dicha portada al magnate de la prensa estadounidense William Randolph Hearst -y a su interpretación cinematográfica- como uno de los principales causantes de nuestro descalabro patrimonial. Si bien es cierto que leyendo lo que viene a continuación ponen el dedo en la yaga, denunciando la ignorancia de un país inculto bien acompañado por unos políticos despreocupados, cuando no interesados en vender lo que nunca debió de abandonar su lugar de origen.

Cuando se leen textos de esta índole no es infrecuente encontrarse alusiones al expolio, lo cual implica, de acuerdo con el diccionario, el uso de la violencia. Podríamos, por tanto, hablar de expolio cuando un ejército arrambla con cuanto encuentra a su paso, convirtiendo en botín cualquier pertenencia ajena digna de atesorar; sería el caso de las tropas napoleónicas -no solo en España, también en el resto de Europa-, o bien de los ejércitos alemanes durante la segunda guerra mundial, en particular por la codicia de uno de sus principales gerifaltes, Hermann Goering, ávido coleccionista incluso de lo que su propio partido había calificado de arte degenerado. En este caso, la única violencia demostrada adquiriría la forma de una cartera bien repleta de dólares.

También podríamos echar mano del refranero y argumentar que nuestro país no fue el único en padecer semejante lacra –tanto la codicia de unos como la incompetencia o ignorancia de otros-, y pensar en aquello de “mal de muchos consuelo de tontos”; vale decir, no somos los únicos a los que han expoliado. Uniríamos, pues, de la mano, expolio y victimismo. Sin reconocer nuestros errores, acusaríamos a cualquier factor externo de cuantos males nos sobrevinieran, en este caso, la desaparición *manu dinerari*

¹ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: “El gran acaparador”*. Madrid, 2012, Cátedra.

(y perdonen el latinajo neologista que acabo de inventar) de nuestros tesoros; tesoros, eso sí, transformados en tales solo por un admirable interés ajeno, lo que en un primer momento percibimos como asombrosa actitud.

El caso de San Baudelio de Berlanga. El edificio

Para ilustrar cuanto se lleva dicho hemos elegido el caso de la ermita de San Baudelio de Berlanga, en la provincia de Soria. Lo sucedido con sus pinturas es un muestrario donde se cuecen incultura, avaricia y desprecio a partes iguales.

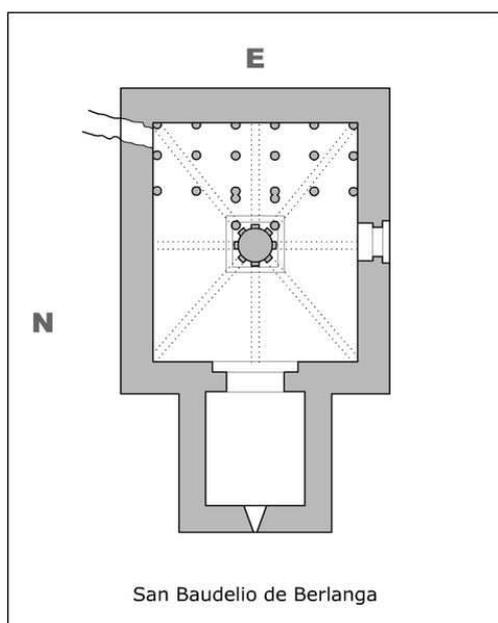
La actual ermita pudo originariamente pertenecer a un proyecto monástico de magnitud superior, formando parte del proceso de repoblación de la Marca Media, cuya capital radicaba en Medinaceli desde el siglo X. Fernando I de Castilla, tras la conquista de Toledo en 1085, facilitaría un conjunto de asentamientos entre los cuales hallaríamos un edificio que recordaba la figura del mártir San Baudelio, decapitado en Nimes en el siglo IV, algunas de cuyas reliquias llegarían a la capital toledana; tal vez las reliquias, ante el peligro del avance musulmán, requirieron una retirada hacia zonas septentrionales, lo que propiciaría el depósito temporal en el paraje donde más tarde se levantaría el cenobio.



Aspecto exterior de la ermita con las puertas de acceso

El aspecto externo no denuncia lo que esconde su interior. Mampostería tosca que dibuja una doble estructura cúbica, diferenciando el cuerpo principal con techado a cuatro aguas, al que se añade un apéndice menor de semejante diseño donde se aloja la capilla absidial, en este caso de cubierta a doble vertiente. Los vanos de acceso tampoco exhiben un adorno especial más allá de la doble herradura de la entrada principal.

La sencillez exterior contrasta con una planificación interior más compleja, de posible influencia oriental. Ocho arcos de herradura sostienen la bóveda esquinada en su cuerpo principal, los cuales, al nacer de una columna central y abrirse hacia los extremos de la nave, figuran la estampa de una palmera. La parte superior de esta construcción disimula una oquedad cupulada de nervios cruzados. El tinte oriental de la bóveda se traslada al lado sur de la ermita, apoyado en dieciocho columnas y veintisiete arcos de herradura sobre la que descansa la tribuna del templo, accesible, bien por una escalera adosada al muro este, bien, desde el exterior, por la puerta abierta en el hastial. Del coro sobresale una capilla, cubierta de medio cañón, que alcanza el machón central. El ábside presenta bóveda de cañón, testero recto, una ventana axial y cuatro escalones, bajo una doble herradura, que facilitan el acceso desde la nave, realizada en un nivel más bajo².



Planta e interior desde el lado oeste

Restos de pintura conservados aventuran una primera fase decorativa, al poco de levantarse la construcción, pero habría que esperar al siglo XII para el desarrollo de un programa iconográfico que cubriría muros y bóvedas, empleando técnica mixta de temple y fresco, reproduciendo pasajes del Nuevo Testamento y del bestiario habitual, sin desdeñar la simbología musulmana; todo ello a partir de un diseño acomodado al espacio que permitía la arquitectura.

Los antecedentes

La aventura, más bien desventura, de las pinturas dudamos en retrotraerla a principios del siglo XX, concretamente a 1907, cuando un artículo aparecido en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, firmado por Manuel Aníbal Álvarez y José Ramón Mérida³, pedían la declaración de monumento nacional para la ermita; o bien a todos los siglos anteriores de abandono y olvido que, no obstante, y de manera paradójica e

² Antonio de Ávila Juárez, *San Baudelio de Berlanga: Fuente sellada del paraíso en el desierto del Duero*. Madrid, Fundación Universitaria Española, en Cuadernos de arte e iconografía. Tomo XIII, 2004.

³ Manuel Aníbal Álvarez y José Ramón Mérida, *Un monumento desconocido. La ermita de San Baudelio en término de Casillas de Berlanga (provincia de Soria)*, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Septiembre-Noviembre de 1907, págs. 144-155.

involuntaria, ayudaron a su mantenimiento y conservación, siempre dentro de unos límites más que mejorables.

Desde la situación actual, y para un espectador profano, el contexto aparece cuanto menos peculiar. Para empezar, la ermita pertenecía a los lugareños de manera proporcional, adquiridas las partes a lo largo del tiempo por sucesivas herencias, de modo que uno poseía un tercio, otro dos sextos de octavo, aquel un quinto, y así sucesivamente⁴.

Empero, todo parecía indicar que la súplica de los articulistas del Boletín no había llegado a oídos sordos. En 1911 se dictan las normas sobre excavaciones artísticas y científicas y para la conservación de ruinas y antigüedades, a las que siguió el decreto de 1 de marzo de 1912 que desarrolla su reglamento provisional y la aplicación de la ley del año anterior, para llegar a 1915, momento en el que se emite una ley sobre la definición y alcance de los monumentos arquitectónicos artísticos⁵. La novedad partía del intento de catalogar los monumentos a proteger en una declaración formal, así como un estudio basado en estudios técnicos junto a un procedimiento administrativo que garantizara las actuaciones. Todavía, no obstante, prima el interés privado sobre el bien público, y la aplicación de la ley de 1915 no será más que el primer peldaño de un desarrollo posterior de mayor empeño.⁶ En el caso concreto de la ermita de San Baudilio, este proceso inicial culminará con la Real Orden de 24 de agosto de 1917 en la que se la declara Monumento Nacional, cuando “quedará bajo la inmediata inspección de la Comisión provincial de Monumentos de Soria y la tutela del Estado”.⁷

Los hechos⁸

En 1922, un anticuario radicado en Barcelona, Leone Lení, muestra una primera intención en adquirir las pinturas, por iniciativa del coleccionista Gabriel Dereppe, a su vez relacionado con el también anticuario internacional J. Demotte. Leví visitó la ermita comprobando un estado de conservación lamentable; acto seguido contactó con el abad de la concatedral de San Pedro de Soria, que le advirtió del carácter de Monumento Nacional del edificio. El siguiente paso le llevó a entrevistarse con el obispo de Osma, quien le informó de la adscripción de la ermita a Sigüenza, aunque físicamente estuviera enclavada en su diócesis. Extrañado, habló con el párroco de Casillas y el arcipreste de Berlanga, por si pudiera tratar con ellos; no lo consiguió y se dirigió entonces al obispo de Sigüenza. La propuesta de compra de las pinturas incluía costear la mejora del estado de la construcción.; incluso “reconstruir” las pinturas, pues una vez despegadas éstas, a partir de la sinopia podrían repintarse. Nuevas conversaciones infructuosas desembocaron con el descubrimiento de que los auténticos propietarios eran los vecinos de Casillas; tras largas discusiones se acordó la venta. Lo que no impidió que dos de

⁴ Juan Antonio Nuño Gaya, *La pintura española fuera de España: historia y catálogo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

⁵ Ley de 7 de julio de 1911, *Gaceta de Madrid*, 8 de julio de 1911. Real Decreto de 1 de marzo, *Gaceta de Madrid*, 5 de marzo de 1912. Ley de 4 de marzo de 1915, *Gaceta de Madrid*, 5 de marzo de 1915.

⁶ Juan Manuel Becerra García, *La legislación española sobre patrimonio histórico, origen y antecedentes. La ley del patrimonio histórico andaluz*. V Jornadas sobre historia de Marchena. El patrimonio y su conservación, celebradas del 6 al 9 de octubre de 1999.

⁷ Real Orden de 24 de agosto de 1917, *Gaceta de Madrid*, 17 de agosto de 1917.

⁸ Elías Terés Navarro, *El expolio de las pinturas murales de la ermita mozárabe de San Baudelio de Berlanga*, en Goya, nº 319-320, págs. 199-214, Madrid, 2007. La información sobre el contenido de este apartado procede fundamentalmente de este artículo.

ellos, enterados del carácter de edificio protegido, consultaran con el director del Museo Numantino y el gobernador civil de Soria, quienes advirtieron de la imposibilidad de venderlas; nueva consulta, esta vez con el Registrador de la Propiedad de Almazán, les proporcionó vía libre para operación. El 29 de junio, mediante acuerdo verbal y con la presencia del registrador, se vendieron por 65.000 pesetas.

No termina aquí la historia. Blas Taracena, el gobernador civil, trasladó la noticia a la Comisión Provincial de Monumentos de Soria y a la Delegación Regional de Bellas Artes. La Comisión, a su vez, lo comunicó a la Real Academia de la Historia avisando, de paso, de la carencia de medios para su custodia y recordando la negativa de nombramiento de un guarda o vigilante del monumento dos años antes. Mientras se sucedían todas estas idas y venidas consultivas, los trabajos de arranque comenzaron el 1 de julio. El 3 de julio la guardia civil ordena paralizar las obras, al tiempo que arresta a dos individuos, de nacionalidad italiana, contratados por Leví. El capitán de la guardia civil se dirigió entonces a la casa del alcalde de Casillas, donde se alojaba Leví comunicándole la prohibición de continuar las obras; éste alegó que las había comprado. Al día siguiente, el capitán informó al gobernador civil, éste al ministro de Gobernación, quien compartió la noticia con el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

El gobernador y la Comisión se presentaron en la ermita y comprobaron lo avanzado de los trabajos. Se formuló una denuncia por haber penetrado con aquellos fines en recinto sagrado. Tampoco faltaron duras palabras del gobernador hacia Leví por presumir éste de poderosas influencias. En un arranque patriótico, el abad mencionó el carácter de Monumento Nacional de la ermita y los gastos del Estado en el mantenimiento del edificio, lo que anulaba la propiedad particular. El gobernador cerró el monumento y dejó la llave custodiada por la guardia civil. El 5 de julio, el abad se traslada a Madrid para pedir la asistencia técnica necesaria requerida para evitar el deterioro de las pinturas. A raíz de ello se nombró a un arquitecto para que realizara la inspección.

El día 7 los medios de comunicación anunciaban la detención de algunos propietarios, pero no la de Leví ni la del registrador. Leví trató de legalizar la venta en la notaría de El Burgo de Osma, encontrándose con la negativa del notario. La noticia fue creciendo y alcanzó a todo el ámbito nacional, provocando reacciones de indignación contra el expolio. Leví y otros propietarios fueron detenidos pero puestos pronto en libertad sin fianza.

Lo que sigue a continuación es una batalla legal de tintes rocambolescos donde se cruzan intereses contrarios y las influencias de cada bando tratan de imponer su criterio. Finalmente, la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Supremo, resolvió el pleito promovido por Leví y los propietarios contra la Real Orden de 12 de Septiembre de 1923, y sentenciaba el 12 de febrero de 1925 como legal la venta de las pinturas y reconocía el derecho de Leví a adquirirlas y disponer de ellas como quisiera. Sin embargo, recordaba el carácter protegido de la ermita, lo que requería la autorización ministerial para cualquier obra de conservación o reparación. La ambigüedad de la resolución precipitó los acontecimientos en sentido opuesto a como lo hubiera deseado la Comisión. Efectivamente, el director general de Bellas Artes comunicó al presidente de la Comisión la entrega de las llaves a los propietarios y la ejecución de la sentencia del Tribunal Supremo.

Los trabajos se reanudaron la noche del 19 al 20 de julio. El 25 las pinturas ya habían sido arrancadas. La Comisión no se quedó de brazos cruzados y, tras diversas gestiones, consiguió una orden de la Dirección General de Bellas Artes transmitida al Ministerio de Hacienda y diversas Comisiones Valoradoras para impedir la exportación. Leví fue detenido en San Sebastián y nuevamente puesto en libertad.

Posiblemente teniendo en cuenta lo acaecido con la ermita, se promulgó el Real Decreto Ley del Tesoro Artístico Arqueológico Nacional de 7 de agosto de 1926⁹, que imponía la elaboración detallada de monumentos, situación y estado actual, la formación por parte de todas las administraciones de un catálogo mobiliario y convertir en difícil, si no imposible, la salida de lo que debiera ser conservado.

La historia continúa

Institución	Título de la pintura	Año de adquisición
MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON	<i>La Santa Cena + Friso de meandros</i>	1927
	<i>Las Tres Marías ante el Sepulcro</i>	1927
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART –THE CLOISTERS–, NUEVA YORK	<i>Curación del ciego y Resurrección de Lázaro</i>	1961
	<i>Las tentaciones de Cristo</i>	1961
	<i>El dromedario</i>	1964
MUSEO DEL PRADO	<i>El oso</i>	1957
	<i>El guerrero</i>	1957
	Motivos decorativos	1957
	<i>El elefante</i>	1957
	<i>La caza del ciervo</i>	1957
	<i>La cacería de las liebres</i>	1957
CINCINNATI ART MUSEUM	<i>El halconero</i>	1959 ?
	<i>San Nicolás</i>	1959 ?
	<i>Noli me tangere</i>	1959 ?
	<i>Ibis</i>	1959 ?
	<i>Torre</i>	1959 ?
	<i>Dos lebreles rampantes</i>	1963
INDIANAPOLIS MUSEUM OF ART	<i>Las Bodas de Caná</i>	1959 ?
	<i>Entrada de Cristo en Jerusalén</i>	1959 ?

Las vicisitudes de las pinturas presentan un punto y seguido una vez surgen de España. La diversificación de su destino cambia con el tiempo, repartiéndose entre varios museos, principalmente de los Estados Unidos. Conocieron una primera escala en

⁹ Real Decreto de 7 de agosto de 1926, *Gaceta de Madrid*, 15 de agosto de 1926

Londres, donde se trasladaron al lienzo, para embarcarse con destino americano. Inicialmente el museo de Boston adquirió dos piezas y el resto pasó a propiedad de H.G.C. Clowes y M. Martindale, para convertirse más tarde en donaciones destinadas a varios museos. Hoy en día cinco son los receptáculos de las obras de San Baudelio: el Museum of Fine Arts de Boston, The Metropolitan Museum of Art neoyorquino, en su dependencia conocida como The Cloisters, el Cincinnati Art Museum, el Indianapolis Museum of Art y el Museo del Prado¹⁰.

La incompreensión, el desdén, los intereses creados existentes en cada momento no entienden de sistemas políticos. Si lo acontecido hasta el momento transcurrió durante los años de la monarquía de Alfonso XIII, con el interregno de la dictadura de Primo de Rivera en cuanto a la salida de las pinturas, ya con el régimen de Franco se agregó un tinte agrídulce al devenir de los frescos.

Efectivamente, en 1957, tras diversas gestiones se consiguió que el Museo del Prado adquiriera en forma de depósito indefinido seis de los fragmentos de las pinturas murales trasladadas al lienzo procedentes del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En realidad cabría mejor hablar de trueque indefinido, pues a cambio salió de España –también como depósito indefinido– el ábside de San Martín de Fuentidueña, en Segovia; por si hubiera alguna duda, también el templo segoviano se encontraba, teórica y legalmente, al amparo de cualquier sustracción vista su consideración de Monumento histórico-artístico perteneciente al Tesoro Artístico Nacional desde 1931¹¹. Se desmontó piedra a piedra el ábside y se reconstruyó en su nuevo emplazamiento neoyorquino, incorporando en su interior una serie de pinturas, que, obviamente, nunca formaron parte de ese contexto. El vacío lo ocupa un pequeño muro que recuerda la planta. El interior del templo viene utilizándose como cementerio del lugar.¹²



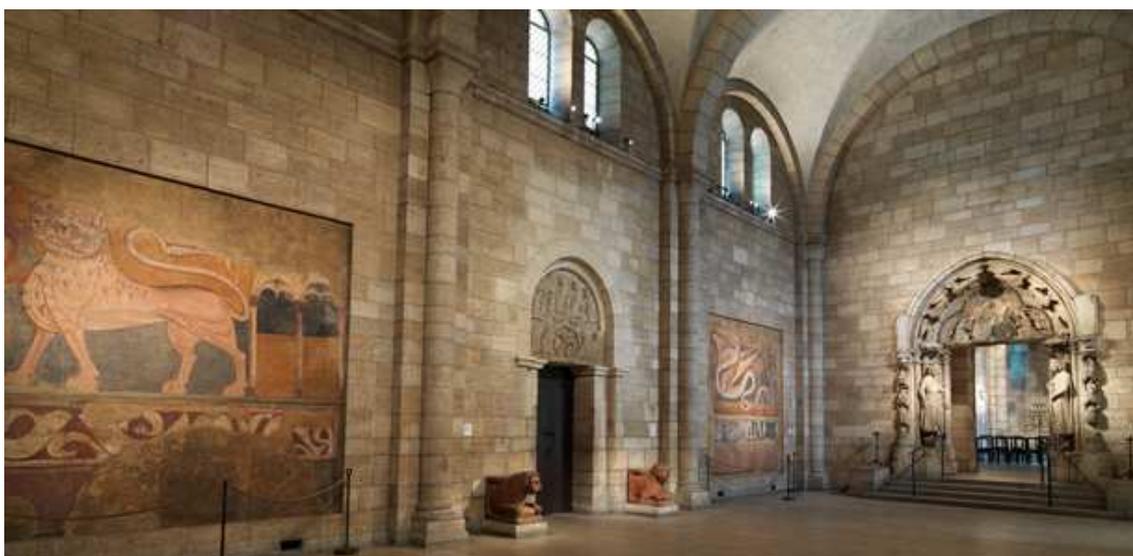
Como ya se comentó al inicio de estas líneas, no fue nuestro país el único origen de las colecciones estadounidenses. A modo de ejemplo, pueden contemplarse en la galería de que alberga dos de las pinturas de San Baudelio, en The Cloisters, otras muestras pictóricas y escultóricas procedentes de diversos lugares europeos, la misma geografía española incluida. Así, junto a un camello de la ermita soriana, contemplamos las imágenes de un león y un dragón, antaño en las paredes del monasterio de San Pedro de Arlanza, cerca de Hortigüela, en la provincia de Burgos; o la portada del monasterio de

¹⁰ Margarita González Pascual, *San Baudelio de Berlanga (Soria): la reposición de las pinturas murales de la "palmera"*, en Bienes Culturales, nº 6, págs. 77-97, Madrid, 2005. El recuadro con los museos y las pinturas también procede de este artículo.

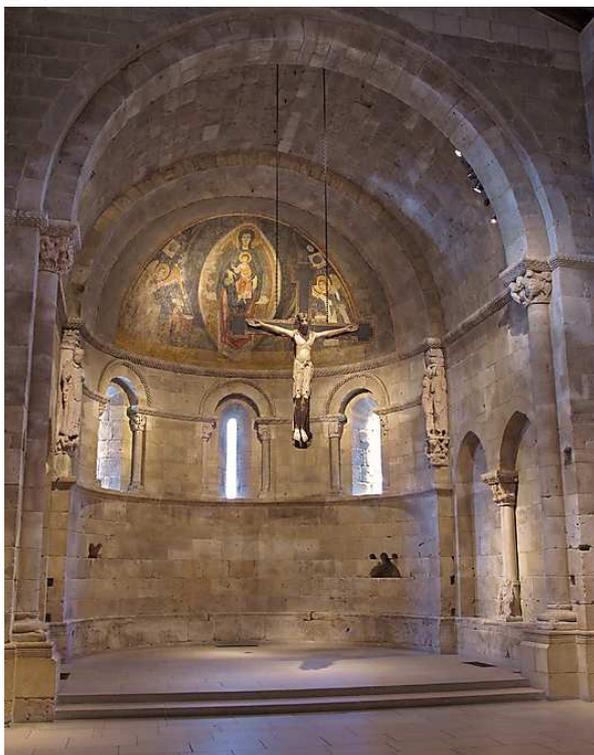
¹¹ Decreto de 3 de junio de 1931, *Gaceta de Madrid*, 4 de junio de 1931.

¹² <http://www.arquivoltas.com/26-Segovia/01-Fuentidueña8.htm>. Consultada el 4-11-2012.

francés de Mouthiers-Saint-Jean, perteneciente a la colección americana desde 1940; la portada del priorato de Notre-Dame de Reugny, en las inmediaciones de Clermont-Ferrand, donación de George Blumenthal en 1934, financiero de Wall Street y coleccionista de arte, presidente del Metropolitan entre esa fecha y 1941, a su muerte; sin desdeñar artes menores, al estilo de piezas de ajedrez, en marfil, como la donación de Alastair B. Martin de un alfil en 1949, procedente de territorios islámicos.¹³ Aunando el espectáculo con la cultura, con una mentalidad práctica que les permite generar ingresos para mantener la exhibición de las obras adquiridas, la extensión del Metropolitan ha levantado un edificio ad hoc, similar a un monasterio medieval para alojar las piezas expuestas. Lo que no deja de ser un tanto exótico, encontrar semejante emplazamiento fuera de su contexto más habitual.



Sala románica en The Cloisters, con el dragón y el león burgaleses acompañando la portada monacal francesa.



Abside de san Martín de Fuentidueña, en su actual ubicación, dentro de las instalaciones de The Cloisters.

¹³ <http://www.metmuseum.org/collections/galleries/cloisters/001>. Consultada el 4-11-12. Las imágenes proceden igualmente de la misma página.

Hemos de subrayar que, se califique como quiera la adquisición de estas obras, en muchas ocasiones el comprador se hallaba ante monumentos prácticamente derruidos, abandonados durante siglos, aun albergando en su interior pinturas o esculturas merecedoras de mejor destino; de hecho, en el decreto republicano que nombra monumento histórico-artístico a san Martín, se anota expresamente su carácter de ruina.

Actuaciones posteriores

Tal vez estimuladas por los acontecimientos –intercambio pictórico-arquitectónico en la década de los 50- se inició una primera intervención de restauración de la ermita en 1965, promovida por la Dirección General de Bellas Artes. El Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, ICROA, consideró el traslado de las pinturas antes de restaurar la bóveda, siempre pensando en devolver las pinturas a su emplazamiento original. El edificio había venido padeciendo un abandono secular, sin alivio aun contando con la supuesta protección estatal, presente en filtraciones a través de la cubierta, lo que dio lugar al crecimiento de plantas en sus hendiduras y el peligro de derrumbe de la fábrica.

En 1966 se reforzaron los arcos de la palmera, se repuso la cubierta y se construyó una cámara bufa (sistema de drenaje que reconduce las posibles filtraciones de agua) alrededor del edificio. Solución constructiva necesaria porque el edificio se levanta a media ladera sobre un desmonte, lo que facilitaba las escorrentías procedentes del terreno. No conoció, sin embargo, la ermita una actuación continuada; muy al contrario, interrupciones y cambios en la dirección de la obra, con su correspondiente revisión de actuaciones, dilataron completar el proceso restaurador. Con todo, pudo descubrirse una escena de bóvidos bajo un encalado (1971), al tiempo que se recuperaban las pinturas e improntas del ábside mediante veladuras a bajo tono (1974).

En 1983 se enlució nuevamente los nervios y la zona de la bóveda sin pintar de cara a la presentación pública de la ermita, hasta que fuera posible la reposición de las pinturas. En 1994, se detectan unas alteraciones en las pinturas, lo que provoca una revisión del conjunto. La Junta de Castilla y León puso en marcha un proyecto de conservación integral, iniciado con un estudio de la ermita considerando pinturas y paredes como un todo conjuntivo imposible de disociar, investigando cuanta información histórica y material pudiera recopilarse. A continuación se consolidó las pinturas, eliminando materiales inadecuados; también se realizaron nuevas catas para estudiar la estructura constructiva. La primera fase del proyecto dejó las pinturas cubiertas con un velo de papel japonés a la espera de las actuaciones definitivas.

A partir de 1998 se suceden las actuaciones encaradas a la reposición de las pinturas: eliminación de pliegues y deformaciones, regularizar el mortero original y sujeción de la pintura con un textil sintético de poliéster. La actuación arquitectónica de 2000 preparó a la construcción para recibir las pinturas, cuya fase de reubicación comenzó al año siguiente. La integración de lagunas se dispuso de manera que el espectador diferenciara perfectamente entre el original pictórico y el añadido neutro; solo las líneas

de unión o corte se retocaron según el método de regatino con la intención de que se percibiera una continuidad en la decoración.¹⁴



Vista de la palmera en las actuaciones, de izquierda a derecha, de 1965, 2001 y 2002

Lo que nos queda

El monumento es visitable hoy en día, con sus horarios y tarifas. La repercusión del caso en su momento, los años 20, no impidió ni el despojo entonces ni la continuación de desamparo después, como bien pudieron comprobar los técnicos que desde la década de los 60 empiezan a actuar sobre el monumento. Es de suponer que una ermita en medio del páramo castellano no resulta el escenario más atractivo; al menos no para las autoridades que debieran velar por su conservación y mantenimiento. No es inhabitual por parte de esas mismas autoridades el desconocimiento de la historia y, por tanto, la explicación de la existencia de edificaciones semejantes en lugares aislados en la actualidad, pero que disfrutaron antaño de una prosperidad que propició la construcción de una ermita con una decoración a la altura de su importancia.

La secularización de la sociedad, en España materializada por las desamortizaciones del siglo XIX, dejó en el más completo de los abandonos un sinfín de edificios con todo cuanto albergaban en su interior. El intento decimonónico de sanear económicamente el país, llevarlo por la senda de la modernidad, nivelar los desequilibrios sociales, desembocó en el enriquecimiento todavía mayor de los únicos que ya poseían poder adquisitivo. Los edificios pues, pasaron a propiedad de quien los compraron. A partir de ahí se les dio nuevos usos, fueron revendidos en almoneda, derribados por la piqueta urbanística o, como en el caso de San Baudelio, en una mezcla de suerte y desdicha, según se mire, olvidados; olvido que significó su salvación, lánguida y silenciosa.

No nos engañemos. Desde la cómoda situación actual, al menos en comparación con tiempos pasados más revueltos –la guerra civil es un ejemplo relativamente cercano–, las reacciones populares y oficiales de la administración con lo que hoy consideramos patrimonio, producen estupor, incluso indignación en espíritus más sensibles. La mentalidad actual tiende a la conservación de cuanto nos recuerde el pasado, siempre motivo de orgullo, olvidando, frecuentemente, los orígenes de ese orgullo materializado en piedra. Retrocediendo, por ejemplo, a la década de los treinta –y no entra en mi

¹⁴ Margarita González Pascual, op. cit. Las fotos de la palmera proceden de mismo artículo.

ánimo comulgar con aquellos comportamientos-, una sociedad analfabeta en porcentajes elevadísimos, de campesinos y proletarios hambrientos, la reacción contra todo aquello que representaba la opresión no dejaba de ser una válvula de escape lógica. Hablo de la quema de conventos a los pocos días de proclamarse la república. Último, o penúltimo acto, nunca se sabe, de la barbarie. Pero, no lo olvidemos, barbarie alimentada por una ignorancia a la que las autoridades en este país pocas veces encararon con decisión.